Studien zur deutschen Kunstgeschi...

Marie Schuette

Digitized by Google

FA768.8.91

Harvard College Library

BOUGHT FROM THE BEQUEST OF

CHARLES SUMNER, LL.D.,

OF BOSTON.

(Class of 1830.)

"For Books relating to Politics and Fine Arts."

TRANSFERRED TO FINE ARTS LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

DER SCHWÄBISCHE SCHNITZALTAR

Digitized by Google

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
91. HEFT.

DER
SCHWÄBISCHE SCHNITZALTAR

VON

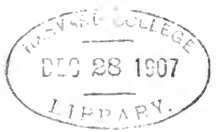
MARIE SCHUETTE

MIT 82 LICHTDRUCKTAFELN IN MAPPE

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1907

Digitized by Google

FA 768.8.91



Summer fund

Digitized by Google

MEINER MUTTER

Digitized by Google

VORWORT.

Die vorliegende Arbeit, zu der ich die Anregung meinem Lehrer, Herrn Professor Wölfflin verdanke, ist 1903 als Berliner Dissertation in einzelnen Teilen gedruckt worden. Von dem ursprünglichen Plan ihrer Ausdehnung über das schwäbische Gebiet hinaus bin ich abgekommen, die Gründe dafür sind im Zusammenhang in der Einleitung dargelegt. Dagegen ist das schwäbische Material erweitert, die ganze Abhandlung überarbeitet, einzelne Kapitel neu geschrieben.

Es war eine müherolle, aber auch genußreiche Arbeit, die auf dem Lande verstreuten Altäre aufzusuchen und zu photographieren. Die Ungunst des Zufalles möge die weniger gelungenen Aufnahmen entschuldigen. — Einzelnen sehr schönen Werken bin ich begegnet, von denen es Wunder nimmt, daß sie noch nicht in den Bestand der Geschichte deutscher Kunst übergegangen sind; aber am Ende wie vieler schöner Wanderungen stand man nicht vor handwerklichen oder modern überschmierten Altären!

Digitized by Google

Als grundlegende Vorarbeit und unentbehrlicher Führer ist zu nennen Keppler, Württembergs kirchliche Kunstaltertümer. Rottenburg a. N. 1888, da das von Paulus begonnene und von Gradmann fortgeführte Verzeichnis der württembergischen Kunstdenkmale[1] *noch nicht vollständig ist. Beide Werke sind nicht durchweg zuverlässig, da nicht alle Altarbeschreibungen auf Autopsie beruhen, sondern sich z. T. auf die mehr oder minder veralteten oder modernen Oberamtsbeschreibungen stützen. Lotz, Kunst-Topographie Deutschlands. II. Süddeutschland. Cassel 1863, kommt für unsere Zwecke so gut wie gar nicht in Betracht.*

Für die übrigen Länder: Baden, Bayern, Hessen-Darmstadt, Hohenzollern und die Schweiz bilden ebenfalls die Verzeichnisse der Denkmäler die Quelle, so weit sie erschienen sind.

Die bedeutenderen Altäre Schwabens kenne ich alle aus Autopsie. Ueber die von Keppler als unwichtig bezeichneten oder nur noch in Teilen vorhandenen habe ich mich, soweit ich sie nicht selbst aufsuchen konnte, durch Photographien und Anfragen bei den Herren Pfarrern zu unterrichten gesucht. Ihnen — insbesondere Herrn Stadtpfarrer Dr. Pfleiderer-Ulm — habe ich vor allem zu danken für die stets gewährte, wertvolle Auskunft und die nie verweigerte Erlaubnis zum Photographieren der in ihren Pfarrkirchen aufbewahrten

---

[1] *Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Stuttgart. Paulus, Neckarkreis 1889. Paulus, Schwarzwaldkreis 1897. Neudr. 1906. Donaukreis 1897, nur die Einleitung von Paulus bisher erschienen. Gradmann, Jagstkreis 1906f. (bis O. A. Hall). Tafelatlas 2 Bnde. — Ergänzungsatlas seit 1900 im Erscheinen.*

Digitized by Google

Kunstwerke. Auch den anderen Herren, den Vorständen und Kustoden der benützten Sammlungen, die mich bei meiner Arbeit mit Auskunft und Photographien freundlichst unterstützt haben, sei es mir vergönnt, an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank auszusprechen.

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Einleitung: Wesen des deutschen Altars. Zeitliche, örtliche Begrenzung der Arbeit 1

Kapitel I. **Das Thema** 6

Bedeutung des Altars.
Stoffquelle.
Stoffvermittlerin.
Schrein-
Flügel-
Predellenthemata.

Kapitel II. **Der Aufbau** 29

Die datierten schwäbischen Schnitzaltäre.
Ausgestaltung der einzelnen Altarbestandteile.
Stellung im Raum.

Kapitel III. **Das Ornament** 51

Uebergang vom Maßwerk zum naturalistischen Ornament.
Einzelform.
Scheinbarer Naturalismus.

Kapitel IV. **Die Polychromie** 61

Das Tatsächliche. (Die in ihrer Polychromie erhaltenen Altäre — Technik — Bedeutung der Bemalung.)
Verhältnis der Arbeit von Maler und Bildhauer beim Altarbau.
Anhang. Künstlerinschriften auf schwäbischen Altären.

Kapitel V. **Das Figürliche** 81

Mangelndes Interesse am Körper.
Der Körper (der nackte — der bewegte).
Das Gewand.
Anordnung der Figuren im Schrein.

Kapitel VI. **Lokalschulen** 106

Ulm, Augsburg, Memmingen, Ravensburg, Urach. — Heilbronn, Wimpfen, Hall, Nördlingen.
Fremder Einfluß

Digitized by Google

Seite

Verzeichnis der schwäbischen Schnitzaltäre im alten Schwaben: in Württemberg, Baden, Bayern, Hessen-Darmstadt, Hohenzollern . . . 139
Schwäbische Schnitzaltäre in Berlin, (Kaiser Friedrich Mus.), Cöln, (Wallraf Richartz Mus.), Frankfurt a. M. (Dom) 241
und in der Schweiz 244
Nachlese zum Katalog 249
Nachtrag 250
Literaturnachträge 258
Ortsverzeichnis 260
Künstlerverzeichnis 264
Berichtigungen 269

Digitized by Google

EINLEITUNG.

Der deutsche Altar ist der Schnitzaltar, im Gegensatz zu Italien, wo das gemalte Altarbild die schönste Frucht der Renaissance ist. Hand in Hand mit dem Beibehalten des plastischen Altaraufsatzes geht in Deutschland das zähe Festhalten an den gotischen Formen. Und das hat seinen tieferen Grund.

Wir Deutschen haben keine Renaissance im eigentlichen, im italienischen Sinne erlebt, keine sich freudig bewußte und alles mit sich fortreißende Befreiung des ganzen Menschen. Es war ein langsames Durchdringen zu freieren religiösen Anschauungen, eine allmählich erkämpfte Befreiung des inneren Menschen, die sich nicht nach außen in der Prägung neuer Lebensformen kundzugeben suchte.

Die deutsche Architektur hatte kein neues Kirchenideal, wie etwa die italienische im Kuppelbau. Scheinbar neue Gedanken wurden von der Spätgotik ausgesprochen (Hallenkirche), aber der Zusammenhang mit der gotischen Ueberlieferung ist stärker als das schöpferisch Neue.

Auch für die Monumentalplastik, für den Altar, bedeutet die Spätgotik nichts eigentlich Schöpferisches, sie hat keine großen neuen Gedanken, sondern denkt den übernommenen Gedanken in ihrem Sinne zu Ende, und zwar mit einer bewunderungswürdigen Konsequenz. Ueberall haben wir in der Spätgotik nur eine letzte Umgestaltung der gotischen Formen.

Digitized by Google

Die Malerei ist es, die zuerst einen anderen Weg eingeschlagen hat. Mit Hilfe der italienischen Kunst erschuf sie den neuen Menschen. Ohne fremde Wegweisung hätte sich Dürer nicht herausfinden können aus dem spätgotischen Labyrinth. Burgkmair, Holbein, Schaffner, die Kleinmeister sind ohne die italienische Lehrmeisterin nicht denkbar.

Der schwäbische Schnitzaltar gehört in seiner Gesamtheit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und dem beginnenden 16. Jahrhundert an. Mit der Reformation fiel das Bedürfnis nach neuen Altären fort. Der Bildersturm in den dreißiger Jahren (1530 in Ulm) räumte gründlich auf in den an Altären ungeheuer reichen schwäbischen Kirchen, was er übrig ließ, zerstörten die Zeit und unverständige Restaurationen.

Es sind aber andere als nur wirtschaftliche oder religiöse Gründe, die den neuen Glauben keinen neuen Kirchenstil finden ließen. Die Zeit trug kein Verlangen nach monumentaler Kunst.

Man wollte das Kleine, Intime. Man beobachte im neuen Jahrhundert die abnehmende Größe des Altarbildes an Dürers Allerheiligenbilde, Altdorfers und des Meisters von Meßkirch Madonnen und des jüngeren Holbein Gnadenbild in Darmstadt.

Dieselbe Erscheinung in den graphischen Künsten und der Plastik. Dürer beginnt sein Holzschnittwerk im größten Format (Apokalypse, große Passion) und schränkt sich im Marienleben und der kleinen Passion immer mehr ein. Altdorfer, Holbein, die Kleinmeister bedienen sich für ihre Cyklen nur des kleinsten Formates. — In der Plastik wäre an die Buchsbaum- und Specksteinarbeiten zu erinnern, und an die Portraitplakette, als das beliebteste und fruchtbarste Feld plastischer Kleinkunst.

Erst im 17. und 18. Jahrhundert, als Oberschwaben in eine sehr rege barocke Bauperiode eintrat, feierte der große Altaraufbau seine Auferstehung. Was noch von spätgotischen Altären stammte, wurde beseitigt, wenn es die neuen Pläne störte, oder die Figuren wurden in neue

Digitized by Google

Barockrahmen gesetzt (Roth in Baden, Nördlingen), und was sich noch lustiger ausnimmt, mit lärmenden Barockheiligen zusammen in den mächtigen Aufbau eingeordnet.

Schwaben ist nicht am reichsten an Schnitzaltären. Norddeutschland ist in den einzelnen Teilen weit reicher.[1] Wir haben jedoch einheimische Produktion und die Ausfuhr von Altären ins Ausland, nach Tirol und in die Schweiz, im Gegensatz zu der Einfuhr fremder, niederländischer Schnitzereien in den Norden. Ein weiterer Grund für die Wahl gerade Schwabens ist seine führende Stellung in dem deutschen Kunstleben des 15. Jahrhunderts. Die ersten bedeutenden und mit Namen bekannten deutschen Maler sind Schwaben: Moser, Witz, Lochner, Schongauer. Das verleiht auch der schwäbischen Plastik eine mehr als nur lokale Bedeutung.

Auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts behauptet die schwäbische Kunst ihren Platz. Ulm und Augsburg sind die beiden schwäbischen Kunstzentren. Ulm ist der Vorort im alten Jahrhundert, im neuen tritt es den Vorrang an Augsburg ab, als sich die Malerei die leitende Stellung unter den Künsten erobert hatte, und die Steinplastik in den Vordergrund gerückt war.

Es wird in der folgenden Betrachtung nur das alte Stammland Schwaben berücksichtigt: das heutige Württemberg in erster Linie, Hohenzollern und die angrenzenden Striche von Baden und Bayern, soweit sich dort vollständig erhaltene Schnitzaltäre finden lassen.

Zu dem Begriffe des alten Schwabenlandes ist zu vergleichen Fischer, Schwäb. Wörterbuch. Tübingen, 1904. I — Vorwort S. VIII.

Die Westgrenze ist großenteils Naturgrenze und läuft mit der Abgrenzung der württembergischen und badischen Staaten zusammen, sie zieht sich südwärts im badischen Gebiet weiter über Neuhausen o. Eck-Stockach zum Bodensee, dem «schwäbischen Meer», hinunter bis Ludwigshafen. Lech und Wörnitz begrenzen Schwaben im Osten, schon in einer Urkunde Kaiser Heinrichs III. 1053 wird als Grenze gegen Franken die Werniz angegeben, die zugleich Eichstätter und Augsburger Sprengel trennt. Steichele-Schröder, Das Bistum Augsburg. Augsburg 1841/1904. III, S. 556. Stälin, Wirtembergische Geschichte. Stuttgart und Tübingen 1841/73. I, S. 222. 515. — Z. Z. Friedrichs I. lief die Nordgrenze mit der des Konstanzer Sprengels zusammen, aber im Laufe der Zeit wurde die Abgrenzung so unbestimmt, daß am 15. September 1463, als es sich darum handelte, fränkische Städte

[1] Vgl. Münzenberger und Beissel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands I, S. 4.

Digitized by Google

in den Bund der sieben schwäbischen aufzunehmen (Ulm, Memmingen, Kempten, Kaufbeuren, Leutkirch, Giengen und Aalen) die Festsetzung gemacht wurde: «Bei der Verschiedenheit der Meinung, ob eine Stadt fränkisch sei, oder nicht, sollen sich die Städteboten beraten und das Mehr beschließen.» Stälin, a. a. O., III, S. 720.

Nach Fischer, a. a. O., ließe sich «zwischen dem Alt-Ellwangischen und dem Alt-Brandenburgischen (Crailsheim) eine gute Grenze ziehen, nicht aber weiter westlich, vor allem nicht westlich des Neckars, wo die vermeintlich schwäbisch-fränkische Grenze sich in einer Reihe verschiedener Grenzlinien zwischen Calw und Leonberg einerseits und Schwaigern-Heilbronn andrerseits zerfasert.»

Eine scharfe Trennung der Kunst der verschiedenen benachbarten Stämme ist in dem einzelnen Fall nicht immer möglich, wie jeder, der sich mit diesem Gebiete deutscher Kunst beschäftigt, aus Erfahrung weiß.

Auch innerhalb Schwabens ist eine genaue lokale Fixierung nicht möglich ohne Gewalttätigkeit, denn der Kunstbetrieb scheint nicht so eng begrenzt, wie man der Bequemlichkeit zuliebe annehmen möchte. — Der gänzliche Mangel an Altarurkunden tritt als weiterer Hinderungsgrund hinzu. Die Lokalforschung ist zwar auch auf kunsthistorischem Gebiet in Württemberg sehr rege und hat historisch wichtiges Material zusammengebracht, aber zu stilkritisch bemerkenswerten Ergebnissen ist sie nur in vereinzelten Fällen gekommen, weil sie gar oft über dem Monogramm das Kunstwerk übersieht.

Das uns heute zu Gebote stehende Material in Schwaben ist, was Qualität und Quantität anlangt, sehr lückenhaft, wir müssen uns von vornherein mit dem Gedanken bescheiden, daß wir uns aus diesen dürftigen Resten nur ein sehr mangelhaftes Bild von der schwäbischen Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts zusammensetzen können. Dazu kommt, daß die Plastik der benachbarten Länder noch nicht genügend bekannt und bearbeitet ist — es fehlt das Wichtigste, das Vergleichsmaterial.

Aus diesen Voraussetzungen ergibt sich der Charakter dieser Arbeit: sie ist ein Versuch. Der Versuch an der Hand der in Schwaben erhaltenen Altäre die Entwicklung des schwäbischen Altars darzustellen. Der Nachdruck liegt dabei auf der Plastik und auf dem schwäbischen Charakter. Mit Bewußtsein ist die Arbeit auf schwäbischen Boden beschränkt geblieben, denn will man Stammes-

Digitized by Google

kunst kennen lernen, darf man sich nur auf die im Lande selbst gewachsenen Werke verlassen, deren Herkunft gesichert ist.

In Tirol ist nach gütiger Mitteilung des Herrn Professor Riehl nichts Schwäbisches zu finden, Südtirol hat seine eigne bedeutende Schule gehabt.

Auch Kärnten besitzt keine schwäbischen Altarwerke, wie mir Herr Dr. Paul Hauser freundlichst mitteilt.

In der Schweiz sind nur die mit urkundlicher Sicherheit von schwäbischen Meistern geschaffenen Altäre berücksichtigt. «Der schwäbische Altar in der Schweiz» ist eine selbständige Arbeit für sich, eine mühsame Fortsetzung dieser Untersuchung, und es ist fraglich, ob das Ergebnis die Mühe lohnt. Zwei Drittel der im alten Schwaben aufgesuchten Altäre ist handwerksmäßige Arbeit und lohnt den Weg nicht, und was mir in der Schweiz an kleineren deutschen Altären begegnet ist, gehört in dieselbe Reihe.

Auf die Konstruktion von einzelnen Meistern ist weniger Gewicht gelegt, als auf die Darlegung der verschiedenen Lokalschulen. — Manches der Wissenschaft zum erstenmal in Bild und Zusammenhang dargebotene Material möge entschädigen für das Unbefriedigende und das Stückwerk, das der Arbeit trotz aller Mühe haften geblieben ist.

Digitized by Google

Kapitel I.

DAS THEMA.

Der Altar der katholischen Kirche ist seiner Bedeutung nach eine Opferstätte;[1] durch das heilige Meßopfer wird er immer wieder von neuem geweiht. Er ist ein Stück Himmel auf Erden durch die Idee, daß er mit dem Kreuze Christi, dem Abendmahlstische und dem Altar Christi im Himmel, dem Wesen nach, identisch ist.[2] Er ist die heiligste Stätte auf Erden als Träger des Blutes Christi.

Der unmittelbare Ausdruck dieser Bedeutung des Altars als Opferstätte Christi ist die alte Vorschrift: Super altare collocetur crux. Der Kruzifixus wäre also das Thema für den Altar. Es wird sich aber zeigen, wie der Kruzifixus als Hauptdarstellung im schwäbischen Altar nicht sonderlich beliebt war, wie er durchaus nicht die Conditio sine qua non eines Altaraufsatzes ist, ja wie er sogar, wenn er einmal gegeben wird, meist in den Aufbau oder auf die Flügel verwiesen wird.

Die Themata der Schreindarstellungen sollen zunächst für sich betrachtet werden, denn gerade in der Wahl des Hauptthemas für den Altar spricht sich der Charakter der

[1] Vgl. die Mone, Schauspiele des Mittelalters, II, S. 351 abgedruckte Predigt von Bruder Berthold, wo er die Messe ausführlich aus dem Leiden Christi erklärt.

[2] Schmid, Der christliche Altar und sein Schmuck, Regensburg 1871.

Digitized by Google

verschiednen Völker und der verschiednen deutschen Stämme am klarsten aus.

Den Stoff bestimmte der Auftraggeber, soweit es die Kirchentradition erlaubte. Jedenfalls gab er bis ins Einzelne gehende genaue Vorschriften, das zeigen der Auftrag des Münnerstädter Hochaltars an Tilman Riemenschneider von 1490[1] und der Vertrag mit Michael Pacher von Bruneck »von wegen eines Werchs einer Tävel in unser lieben Frawn pfarrkirche ze Gries« 1481.[2]

Jenes Schriftstück legt Zeugnis dafür ab, wie bestimmt die Heiligen in ihrer Erscheinung fixiert waren. Und das ist kein Wunder, die Vorstellungen vererbten sich von Geschlecht zu Geschlecht, mit den Heiligenbildern vor Augen wuchs man auf. Der kindlichen Phantasie mögen die Legendenheiligen gewesen sein, was unseren Kindern ihre Märchenprinzen und -prinzessinnen sind, nur verlieh jenen die Heiligkeit einen ganz besonderen geheimnisvollen Zauber.

Die biblischen Geschichten und die zum Teil daraus erwachsenen Legenden sind die Quelle, aus der das ausgehende Mittelalter und auch der schwäbische Altar seinen Stoff für die bildlichen Darstellungen schöpft.

Die Bekanntschaft vermittelt weniger das geschriebne als das gesprochne Wort. Die Stellenangaben und Zitate aus der Bibel sind auf den schwäbischen Altären recht ungenau; möglicherweise daß man die Legenda aurea in Händen hatte. Auf dem Unterlimpurger Predellenschrein ist Agatha in einer ganz ungewöhnlichen Weise dargestellt, wie sie auf eine beschriebne Tafel in den Händen weist. Die Inschrift stimmt wörtlich mit der in der Legenda aurea berichteten überein. In einem Bücherkatalog der Frauenkirche zu Ravensburg, aus dem beginnenden 15. Jahrhundert, wird eine lombardica historia erwähnt.[3] — Weit wichtiger und von einer Bedeutung für die mittelalterliche Kunst,

[1] Vgl. Tönnies, Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilman Riemenschneider 1468–1531. Straßburg 1900. S. 277 f.
[2] Vgl. Deutsches Kunstblatt 1853, S. 131 f.
[3] Vgl. Diöz. Arch. v. Schw. III. (1886) S. 23.

Digitized by Google

die sich der moderne Mensch erst durch Ueberlegung klar machen muß, ist als Trägerin des Stoffes das lebensvolle gesprochne Wort. In der Kirche riefen Liturgie, Vorlesung, Predigt die schon bekannten biblischen Erzählungen und Legenden immer wieder frisch ins Gedächtnis zurück und vermittelten Neues. Mit dem Kirchenjahr lebte man die Heilsgeschichte durch. Zu Weihnachten, vor allem zu Ostern, konnte man mit eignen Augen das Evangelium sich abspielen sehen, konnte man es am eignen Leibe miterleben.

Gerade hier in dem vollen Durchleben, in dem Aufgehen im Stoff, liegt der große, schon oft gerühmte Vorteil, den der mittelalterliche Künstler vor dem modernen voraus hatte. Bis in die kleinsten Einzelheiten war der Stoff seinen Mitbürgern und ihm selbst vertraut, er brauchte nie nach einem Thema zu suchen für seine Darstellungen, er brauchte niemals zu fürchten, daß man ihn nicht verstand. Das stoffliche Interesse war beiseite geschoben, das wie der Darstellung konnte rein und ungehemmt zum Bewußtsein kommen. Die Verquickung von Religion und Leben, von kirchlichen und bürgerlichen Sitten gab dem Künstler des Mittelalters jene unfehlbare Sicherheit in religiösen Dingen, die uns heute fehlt und fehlen muß, bei dem zersplitterten modernen Leben und den vielfältigen individuellen Lebensbedingungen, die sich der Einzelne inmitten der so ungeheuer viel größeren Masse schafft. Das ist einer der Gründe dafür, daß wir keine religiöse Kunst haben und keine haben können.

In der Auffassung gingen bildende und redende Kunst Hand in Hand. Der Palmesel und das in Schwaben so häufige heilige Grab (Konstanz, Gmünd, Hall, Reutlingen) sind ursprünglich nur Ausstattungsmittel für die anfangs in der Kirche mit den einfachsten Mitteln aufgeführte Ostergeschichte.

Einzelne ganz bestimmte genrehafte Züge in der Darstellung entlehnt die Kunst dem Drama,[1] auch einzelne

[1] Vgl. Meyer, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Geigers Vierteljahrsschr. f. Kult. u. Lit. d. Ren. I.

Digitized by Google

Personen verknüpfen beide. So läßt sich die besondere Vorliebe für Maria Magdalena, die Ausnahmestellung, die man ihr überall in der Leidensgeschichte einräumt, nicht unmittelbar aus dem Evangelium ableiten. Das Schauspiel ist die Zwischenstufe. Was der schwäbische Schnitzaltar aber als geistigen Besitz unmittelbar vom Schauspiel empfing und übernahm, dürfte nicht hoch anzuschlagen sein. Den Stoff, den er verarbeitet, kann der moderne Mensch mit der Legenda aurea und der Bibel in der Hand bis auf einen verschwindend kleinen Bruchteil unmittelbar verstehen. Denn Figuren wie die Propheten, und Kirche und Synagoge, deren Beliebtheit und große Bedeutung in der bildenden Kunst des Mittelalters sich erwiesenermaßen [1] nur aus dem Drama heraus erklärt, kommen auf dem schwäbischen Schnitzaltar nur ganz vereinzelt vor.

Kirche und Synagoge lassen sich nur auf zwei verhältnismäßig frühen Altären nachweisen, den Passionsaltären in S. Michael und S. Katharina in Hall.

Die Propheten treten hinter den neutestamentlichen Personen und den Legendenheiligen durchaus zurück. Man sucht sie vergebens auf so bedeutenden Werken wie dem Heilbronner und Winnenthaler H. A. und jenem aus S. Maria Calanca in Basel. Auf dem überhöhten Flügelrechteck des Oppenweiler Altars ist außen Jesaias gemalt mit der messianischen Weissagung auf dem Spruchband; auf den Predellenwangen des Wippinger Altars (1505) Daniel und Jesaias — Jesaias und Jeremias kommen auf dem Blaubeurer H. A. vor, und ebenfalls zwei Propheten finden sich auf dem Bönnigheimer und dem Heilsbronner Marienaltar. Nur einmal, als Flügeldarstellung auf dem frühen Altar von Westgartshausen, begegnet man Davids Vision, als Gegenstück zu Augustus und der Sibylle, einem Thema, das auch nur auf diesem einen schwäbischen Altar behandelt ist. Diese spärlichen Prophetendarstellungen — nur als füllende Halbfiguren werden sie gegeben — haben lediglich eine dekorative Bedeutung

[1] Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart, 1894.

Digitized by Google

und muten an wie eine altüberlieferte Gewohnheit, deren Sinn verwischt ist.

Für den schwäbischen Schrein läßt sich nur eine engbegrenzte Reihe von immer wiederkehrenden Darstellungen nennen, als vornehmste die Madonna. Nicht ihr Leben, sondern sie selbst, als jugendlich anmutige Frau mit dem Söhnchen auf dem Arm, ausnahmsweise allein, meist in Begleitung von Heiligen. Also die «sacra conversazione», das uns von Italien her vertraute Thema. Dort ist es aber die Malerei, die immer wieder neue Lösungen der alten Aufgabe sucht und findet. Sämtliche Darstellungen im Schrein werden auch von der Malerei behandelt, ja empfangen durch sie ihre klassische Lösung. Nur zwei sind ausgenommen: die Madonna mit Heiligen und die Versammlung von Heiligen. Burgkmairs Basilika S. Pietro in Augsburg bildet eine Ausnahme, ebenso Hans Holbeins Madonna von Solothurn, die ohne die Berührung mit italienischem Wesen undenkbar wäre. Bezeichnenderweise sind es gerade die Themata, welche weit mehr als die Hälfte der Schreindarstellungen ausmachen. Von den beiden ist wieder die Madonna mit Gefolge häufiger anzutreffen.

Ganz selten wird Maria als Himmelskönigin gegeben, auf dem einen Arm den Sohn, der mit dem Apfel spielt, in der anderen Hand das Szepter. So ist sie dargestellt auf dem frühen Altar in Westgartshausen bei Crailsheim und dem späten von Wasseralfingen (O. A. Aalen). Dieser Madonnentyp ist im Ganzen selten vertreten. Er verschwindet beinahe gegenüber dem anderen, wo Maria nur die glückliche Mutter ist und sich dem Kinde widmet. Zu den bedeutendsten Marienaltären, dem Heilbronner und Blaubeurer ist sie in diesem Sinne aufgefaßt. Meist schweben, wie in Blaubeuren, Engelchen mit der Krone über ihrem Haupt. — Durch diese Trennung hatte man ihr den menschlich-mütterlichen Charakter bewahrt, und zugleich die besondere Stellung dieser göttlichen Frau ausgedrückt. Am innigsten wohl ist das Verhältnis von Mutter und Kind im Geißlinger Altar. Maria, ein blutjunges Ge-

Digitized by Google

schöpf, stützt sorglich das auf ihrem rechten Arm sitzende dicke nackte Bübchen. Sie blickt ihn dabei zärtlich an, doch der Kleine hat vielleicht an Magdalenas Kopfputz etwas Blankes gesehen, nun langt er mit beiden Armen darnach, und lange wird die Mutter den lebhaften kleinen Burschen nicht so halten können. Auf den Beschauer nehmen Mutter und Kind auch nicht die geringste Rücksicht, zum Repräsentieren sind die Heiligen da. Wie hier, so gebärdet sich der kleine Jesus fast immer recht kindlich und findet zum Segnen keine Zeit, in Heilbronn muß ihm die Mutter die Hand führen, in Blaubeuren vergißt er seine Pflicht über dem dicken, rotwangigen Apfel in seiner kleinen Hand. Das Motiv der Frucht für das Christkind kehrt immer und immer wieder, Traube, Apfel oder Granatapfel werden gewählt, als Anspielung auf zukünftiges und vergangenes Leid.

Als Immaculata hat Maria (Offenb. St. Joh. 12, 1) stets die Mondsichel unter dem Fuß, die meist mit einem weiblichen Gesicht gegeben ist, und nur bei den späten Madonnenstatuen des 16. Jahrhunderts als glatte Sichel erscheint. Erst allmählich ist dieses Symbol in die Darstellung selbst heraufgenommen worden als Ruhepunkt für Mariens Fuß. Bei den drei frühen Madonnen in Darmstadt, Westgartshausen und Oberstadion ist die Sichel, das Gesicht nach unten gekehrt, in den Sockel eingeklemmt. Die schwäbische, überhaupt die deutsche Madonna der Spätgotik trägt in auffallendem Gegensatz zu der italienischen immer das lange wellige Haar offen, als Zeichen der Jungfräulichkeit, während ihre Genossinnen, die Heiligen, bereitwillig die moderne Haartracht und auch das moderne Kleid annehmen. Meist trägt sie als Kopftuch einen langen Streifen weißen Zeugs, mit dem das Christkind spielt. Bei den spätesten, sehr jugendlichen Madonnen fehlt es.

Außer der ruhig stehenden Madonna — thronend, wie im Churer und Talheimer HA. begegnet man ihr kaum — und den neben ihr aufgerichteten Heiligen werden im Schrein einzelne Szenen aus ihrem Leben dargestellt. Nur

Digitized by Google

viermal ist mir hier Christi Geburt begegnet, — in Basel (S. Maria Calanca), Creglingen, Rieden, Unterlimpurg — und zwar als Relief, und nicht allein, sondern in Verbindung mit anderen Darstellungen aus dem Marienleben, mit der Anbetung der drei Weisen (Basel, Creglingen, Rieden, Unterlimpurg), Vermählung (Creglingen, Rieden), Beschneidung (Basel, Unterlimpurg) und Verkündigung (Basel). Allein kommt die Anbetung der Könige vor in den Altarschreinen zu Aulendorf, Bönnigheim und Ellhofen. Vermählung und Beschneidung finden sich nur in den genannten Schreinen, aber niemals allein, während die Verkündigung als alleiniges Schreinthema nur in Meersburg vorkommt.

Mariens Tod findet sich auch nur ganz vereinzelt — Augsburg, Karlsruhe (Schrein aus Birnau in Baden), Schwaigern. Jene Darstellung im Altar der Gertrudenkapelle im Augsburger Dom gehört zu den anziehendsten kleinen Genrestücken der schwäbischen Plastik. Hier die neue Auffassung, wo sie sterbend ins Knie sinkt im Kreise der trauernden Jünger. Es ist ein gutes Beispiel für das, was spezifisch schwäbische Auffassung einer Heiligenlegende ist — wenn es auch vielleicht das schwäbische Temperament zu einseitig von seiner liebenswürdig weichen Seite zeigt. Zum Vergleich bietet sich in der fränkischen Kunst eines der berühmtesten Werke des Veit Stoß, der Tod Mariens in Krakau (1477—89). Es ist drei bis vier Dezennien älter als das Augsburger Werk, für seine Zeit jedoch sehr modern. Die Figuren beinahe lebensgroß, während der schwäbische Altar nur von mäßigen Dimensionen ist. Schon die Kleinheit des Formates ist als charakteristisch für den Schwaben zu bezeichnen, denn, wo er im Schrein bewegtere Darstellungen gibt, begnügt er sich mit bescheidnen Maßen.

Im oberen Schrein desselben Altärchens das folgende Ereignis in Mariens Leben, ihre Krönung, der glänzende Anfang ihres himmlischen Daseins. Es ist die beliebteste Schreindarstellung aus ihrem Leben. — Augsburg, Alpirsbach, Horb, Kilchberg, Liechtenstern, Schnaith (diese drei

Digitized by Google

jetzt in Stuttgart A. S.) Königseggwald Oberndorf. — Maria kniet, wie die Tradition es will, zwischen Gott Vater und Christus, die auf einer Bank sitzen und ihr gemeinschaftlich die Krone aufsetzen. Das vollzieht sich mit der größten Ruhe, die strenge Symmetrie erhöht die feierliche Stimmung. Eine lautere und beinahe ungestüme kommt in der späteren Königseggwalder Krönung zu Worte, wo sich Maria mit flatterndem Haar lebhaft dem Sohne zuwendet und von ihm die Krone empfängt. Die Arbeit ist oberschwäbisch, im übrigen ohne Wert.

Die frühere, intimere Auffassung, wo Maria und Christus nebeneinander auf der Bank sitzen, und Maria sich neigend die Krone vom Sohn empfängt, begegnet auf keinem schwäbischen Altar. (Der Rottweiler Apostelaltar hat durch die Restauration seine alte Physiognomie fast vollständig eingebüßt, und es ist zweifelhaft, ob er schwäbisch ist.)

In den Kreis des Marienlebens gehören noch die Sippenbilder, wo die ganze heilige Familie, Anna mit ihren drei Männern, drei Töchtern, Schwiegersöhnen und sieben Enkelchen zusammen dargestellt ist. (Gmünd, Mulfingen, Ulm, Weilderstadt.) Der bekannteste schwäbische Altar, der 1521 datierte Hutzenaltar im Ulmer Münster, hat dies zum Vorwurf. Im Schrein hat man sich auf die engsten Verwandten der heiligen Anna beschränkt; Maria Alphaei und Zebedaei sind mit ihren Familien auf die Flügel verbannt. Die Szene ist genrehaft aufgefaßt, wie eine kleine Familienzusammenkunft, wo Mutter und Großmutter in ihrem Stolz den jüngstgeborenen Stammhalter vorführen, der denn auch bei einigen der Gevatter die gebührende Aufmerksamkeit und Bewunderung findet. Das Thema war durch den steigenden Annenkult eines der beliebtesten, gerade in der Spätzeit, wo es in dieser bürgerlichen Weise ausgelegt wurde. — Damit wären die wenigen Augenblicke genannt, die das Marienleben dem Schrein zur Darstellung bot; aus der Passion wählt man noch weniger.

Die Kreuzigung selbst — der Gekreuzigte und die beiden Schächer inmitten der Volksmenge — begegnet

Digitized by Google

so gut wie nie[1] im schwäbischen Schrein, wo es der Fall ist, da nur als Teil eines Ganzen, als eine vorübergehende Szene in dem Passions-Cyklus. Die einzigen Beispiele, die Altäre in S. Katharina und S. Michael in Hall sind mit dem Marienaltärchen in Unterlimpurg und aus Rieden an anderer Stelle eingehender zu besprechen, sie nehmen innerhalb des schwäbischen Altars eine Ausnahmestellung ein. — Der Kruzifixus zwischen Johannes und Maria und den stillen Heiligen kommt im Schrein auch nur verhältnismäßig selten vor. Nur sieben Beispiele ließen sich finden, die alle, mit Ausnahme des Tiefenbronner Kreuzaltars von 1524, den besten schwäbischen Bildwerken zuzurechnen sind. Es sind auf bairischem Gebiet die Kreuzaltäre von S. Jakob in Rothenburg o. d. T. und S. Georg in Nördlingen; auf württembergischen jene in Scharenstetten, Oppenweiler und Ulm — Hagenauer Altar im Gew. Mus., Hausaltärchen der Münstersakristei, wo die beiden Schächer und Maria Magdalena am Fuß des Kreuzes noch hinzukommen. Bei der Betrachtung des Kruzifixus werden wir noch einmal auf diese Altäre zurückgreifen.

Die nächste Szene, die Kreuzabnahme, ist neben der Kreuzaufrichtung der dramatischste Moment der Leidensgeschichte. Niemals begegnet sie allein als selbständige Schreindarstellung, sondern nur in Verbindung mit anderen, so im Tiefenbronner Schrein und dem Hochaltar in S. Michael in Hall. Vom dramatischen Element ist jedoch wenig zu spüren in der Tiefenbronner Darstellung, es ist ein Stimmungsbild, wie Mariens Tod. Die Handlung ist wie gelähmt, eine stillergebene Trauer hängt über dem Ganzen. Magdalena betet, Maria streckt dem Sohne die Arme entgegen; aber in dieser Bewegung liegt keine Leidenschaft, sondern eine beinahe schüchterne Zurückhaltung.

Die Grablegung kommt als Schreinthema nur in dem Passionsaltar von S. Katharina in Hall vor. — Im Gegensatz zur Kreuzabnahme ist die Klage um den Leichnam

[1] Vgl. Meyer, a. a. O., S. 427.

Digitized by Google

Christi mit dem stark ausgeprägten rührenden Element, dem schwäbischen Temperament, eine sympathische Aufgabe. Man begegnet ihr in Buch (O. A. Gmünd), Engeratshofen (O. A. Leutkirch), Merklingen (O. A. Blaubeuren), Monakam (O. A. Calw), Tiefenbronn, Wimpfen; als Ueberreste eines größeren Zusammenhangs sieht man die Gruppe von Mutter und Sohn sehr häufig in Kirchen und Museen. — Diese Pietà ist in der bildenden Kunst, was in der Poesie die Marienklage, sie ist wörtlich gesprochen ihre Verkörperung. Maria sitzt, sie hält den toten Sohn auf den Knieen und weint über ihn. Nur auf Mutter und Sohn kommt es an, sie sind zu einer Einheit zusammengebunden. Man kann ihnen noch klagende Männer und Frauen beigesellen, und tut es, um größere Kompositionen zu erlangen. Sie drängen sich aber als Zutat auf, sie haben dort nichts zu suchen. Der Nachdruck liegt auf der trauernden Maria mit ihrem Kind.

Wie ein Schlafender liegt Christus im Tiefenbronner Schrein in Mariens Schoß, (die Gruppe ist 40 bis 50 Jahre älter als die anderen Skulpturen) und auch aus Mariens Zügen spricht ein ganz verhaltener Schmerz. Bedeutend stärker ist der Ausdruck in der Pietà von Monakam (1497). Christi Oberkörper und blutbeflecktes Gesicht dem Beschauer zugewandt. Der Mund — weit offen als seufzt' er noch. — Wir kommen zur spätesten Pietà, im Merklinger Altar, ungefähr aus den 20er Jahren. Die Erinnerung an die Marienklage ist geschwunden, das innige Verhältnis von Maria und dem toten Christus ist nicht mehr das Wichtigste der Komposition. In der Auffassung, auf die es uns hier ankommt, keine Vertiefung und Klärung; das ehrliche, tiefe Gefühl, was in den anderen lag, ist verloren gegangen, die Köpfe sind im Ausdruck leer, ja oberflächlich.

Als Gegenstück zur Pietà wäre hier auf die Trinität zu verweisen: Gott Vater, in feierlich strenger Haltung auf dem Thron, hält den toten Sohn vor sich zwischen den Knien. Die Taube des heiligen Geistes sitzt ihm auf der rechten Schulter. Sie begegnet ein einziges Mal, in dem kleinen Altarschrein aus Molpertshausen, jetzt

Digitized by Google

in Rottweil, Lorenzkapelle. Der Altar in der Scheerer Friedhofskapelle hat erst neuerdings diese alte Füllung erhalten. Beliebter ist die Trinität im Aufsatz (Schwaigern).

Diesem alten Stamme der biblischen Geschichten und Personen reiht sich die große Heerschar der Heiligen mit ihren Legenden an. Neben der Madonna mit ihrem Gefolge findet sich im Schrein am häufigsten die Gemeinschaft der Heiligen. Der Schutzpatron der Kirche als Primus inter pares in der Mitte, manchmal sitzend, doch meist stehend wie die anderen. Fast nie ist der Heilige allein und in einer Tätigkeit begriffen dargestellt. Die ruhige Existenz, die Erscheinung des Heiligen wird an der bedeutungsvollsten Stelle gegeben, in diesem Sinne vermeidet man hier auch Martyrien und andere Szenen aus der Heiligenlegende. Nur zwei Ausnahmen gibt es: den Besigheimer Altar mit der Legende des Cyriacus und einen Seitenaltar in Schwaigern mit der Marter der Zehntausend, doch zählen beide nicht zu den besten Leistungen schwäbischer Altarplastik.

Die Ruhe ist das durchgehende Charakteristikum des schwäbischen Schreinthemas. — Im Gegensatz zum flämischen, fränkischen und norddeutschen (Schleswig-Holstein) Altarschrein, wo die figurenreiche Kreuzigung das Lieblingsthema ist, bevorzugt der schwäbische die ruhige Heiligenfigur. Wo ein anderes Thema aus Marienleben, Passion oder Legende gewählt wird, da ist das ruhige Element tonangebend, so beim Kruzifixus, der Krönung Mariens und der Pietà. Das Bleibende wird an der vornehmsten Stelle des Altars und der Kirche festgehalten, das Vorübergehende, der aus dem Leben gegriffene Augenblick, auf die Flügel verwiesen.

Es spricht ein künstlerischer Takt in dieser Trennung, die überdies für die Malerei von der größten Bedeutung war. Die Plastik sah in der Standfigur ihre vornehmste Aufgabe, das epische Moment überließ sie der Malerei zur Darstellung. Malereien tragen die Flügeltüren der frühesten, ja der meisten Altäre Schwabens. Gegen Ende des Jahrhunderts macht ihnen das Relief den Platz streitig, es

Digitized by Google

begegnet überall auf den großen Schnitzaltären, ist jedoch nur eine mit plastischen Mitteln wiedergegebene malerische Komposition und ein Zugeständnis, eine formale Anpassung an die vollrunden Figuren im Schrein. Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts gehört der Malerei der ganze Altar, nicht nur die Flügel, sondern auch das Corpus. — Gleich im frühesten Altar — dem kleinen Dornstädter — ist eine merkliche Unterscheidung zwischen Mitte und Flügel. Die Flügel sind die Erklärung der Mittelfiguren, sie zeigen, wie sich die Heiligen im Leben benommen haben, in diesem besonderen Falle, wie Maria die Huldigung der drei Weisen entgegennimmt, und wie sie, den Knaben zur Seite, friedlich in ihrer Häuslichkeit sitzt und spinnt.

Das Epische für die Flügel ist natürlich cum grano salis zu verstehen. Man trifft bedeutende Altäre in Schwaben, wo nur der ruhig stehende Heilige vorkommt, im Schrein und auf den Flügeln: Geißlingen, Rißtissen (O. A. Ehingen) 1483, Stuttgart A. S. (Altar aus Memmingen), Ulm Gew. Mus. (Altar aus Hagenau 1518), Wasseralfingen (O. A. Aalen). Oder wo neben einer gebundenen Komposition im Schrein der Heilige auf den Flügeln steht (Aulendorf, (O. A. Schwaigern), Wimpfen 1519). Gerade als Flügelthema war dem Heiligen ein langes Leben beschert, vom Schnitzaltar rettet er sich auf den moderneren, ganz gemalten hinüber, um hier erst seine wahre Vermenschlichung zu erfahren. Es sei an des älteren Holbein schönste Schöpfungen erinnert, an die Heiligen, Elisabeth und Barbara, auf dem Münchner Sebastians-Altar.

Hier wäre die Stelle, uns das Heiligenpersonal des schwäbischen Altars etwas näher anzusehen.[1] Feste Regeln für die Zusammenordnung der verschiednen Heiligen gibt es nicht. Familien-, Kirchen- und Lokaltraditionen spielen im einzelnen Falle zu stark herein.

Es ist merkwürdig, wieviel größer die Zahl der männ-

[1] Nur die vollständig erhaltenen Altäre auf schwäbischem Boden liegen der folgenden Auseinandersetzung zugrunde: Die schwäb. Altäre in der Schweiz kommen hierfür nicht in Betracht.

Digitized by Google

lichen als die der weiblichen Heiligen ist. Sie beträgt weit mehr als das Doppelte, das Verhältnis ist ungefähr 69 : 29.

Die unbestrittene Lieblingsheilige Schwabens ist Katharina, von den heiligen Männern kommt ihr an Beliebtheit nur Johannes Ev. gleich. Sie tritt sehr häufig, ja meist mit Barbara zusammen auf, die ihr an Volkstümlichkeit nur wenig nachsteht. So begegnen uns beide vereint auf dem frühesten Altärchen, dem Dornstädter und auf einem der am spätesten datierten, dem Hagenauer Altar von 1518. Ihnen gesellt sich gern Dorothea zu, die ebenso häufig auf dem Altar zu finden ist wie Margaretha,[1] Anna und Magdalena. Dann folgt Ursula. Etwas seltner sind schon Agnes und Elisabeth,[2] Scholastica und Apollonia. Ganz selten trifft man Afra, Brigitta, Crescencia, Helena und Ottilia, während die folgenden Namen nur einmal vorkommen: Adelheid[3] (Oberstadion), Agatha (Unterlimpurg), Anna, die Weissagerin, nach

[1] Eine Erklärung für das auffallend häufige Vorkommen der vier heiligen Jungfrauen Katharina, Barbara, Margaretha, Dorothea finde ich mitgeteilt in den Geschbl. f. d. mittelrhein. Bistüm. I, (1883/84) S. 128. Dort heißt es: «Der Grund (für die oft wiederholte Darstellung dieser Heiligen) ergibt sich aus der Liturgie. Diese vier sind die quattuor virgines capitales... Es gab eine eigene Missa de Sanctis quattuor capitalibus virginibus, in welcher die Kollekte lautet: Deus qui Sanctissimas virgines tuas Catharinam, Barbaram, Margaretham et Dorotheam per martyrii palmam ad coelos pervenire fecisti et beatissimae Mariae Magdalenae criminum veniam contulisti praesta quaesumus ut earum intervenientibus meritis castitate decorari et a peccatorum nostrorum maculis mereamur absolvi. cf. Schulting, Bibl. eccl. s. Comentarii de expositione et illustratione missalis et breviarii. Col. 1599. III, 100.

[2] Es ist merkwürdig, wie beharrlich in den Altarbeschreibungen Dorothea und Elisabeth verwechselt werden. Die schwäbische Kunst stellt Dorothea als jugendliches Mädchen dar, mit langem offnen Haar und dem Blumenkranz auf dem Kopf. In der einen Hand hält sie ein Körbchen, in der anderen die Blume oder Frucht, die sie dem Christkind an ihrer Seite für Theophilus, den Schreiber, übergibt. So hat sie der ältere Holbein auf dem Basilikenbild von S. Maria Maggiore in der Augsburger Galerie verkörpert. — Als verheiratete Frau trägt die Landgräfin Elisabeth von Thüringen immer das Kopftuch. Man stellte sie als Witwe dar, wie aus der Inschrift in ihrem Heiligenschein in Oberstadion: «Sancta Elisabeth vidua» hervorgeht und aus einer Erwähnung im Cod. Hirs. M. G. Ss. XIV, 254 als «Helysabeth vidua.» Als Zeichen ihrer Barmherzigkeit gegen die Hungrigen und Durstigen hat sie «eyn Weissbrot» und «eyn Zinen Kandel» (Tönnies, a. a. O., S. 277) in den Händen. Als Attribut kniet ihr häufig ein Bettler zu Füßen.

[3] Es gibt zwei schwäbische Heilige namens Adelheid, die eine, die Mutter Ottos II. und Enkelin Burchards von Schwaben durch ihre Mutter Bertha, die andere, die Mutter Konrads IV. und Stifterin des Klosters Oehringen. Ihr Sarkophag steht in der Krypta der Oehringer Stiftskirche zu den Heiligen Peter und Paul. Jene dürfte hier gemeint sein.

Digitized by Google

Luk. II, 36, (Oberstadion), Cäcilia (Ulm), Clara (Oberstadion), Cutubilla mit zwei Mäusen (Adelberg),[1] Juliana (Waldburg), Kunigunda,[2] Marina (beide Oberstadion), Martha (Tiefenbronn), Verena (Oberstadion),[3] Veronica (Blaubeuren), Walpurga (Waldburg).

Es gibt so gut wie keine Schwäbinnen unter den Heiligen, die einzigen sind Adelheid und Afra.

Margaretha wird häufig dem Georg gegenübergestellt, ein anderes solches Heiligenpaar ist Konstantin und Helena, während es das Uebliche ist, Jungfrau neben Jungfrau und Jüngling neben Jüngling zu stellen. In Geschlecht und Alter achtet man auf Gleichheit der Paare. In diesem Sinne sind sich die beiden verheirateten Frauen Anna und Elisabeth beigesellt.

Maria und Johannes gehören eng zusammen und in eine höhere Rangordnung als die anderen Heiligen. Die allgemein beliebte Magdalena wird in diesen intimeren Kreis mit aufgenommen. (Ihr Wallfahrtsort in Schwaben ist Tiefenbronn.) Konnte man sie bei Kreuzigungsdarstellungen nicht mit dem Kreuz zusammennehmen, so hatte sie ihren selbständigen Platz im Schrein neben den anderen Heiligen, und man gab ihr einen Partner — in Scharenstetten und Nördlingen den heiligen Georg. In beiden Fällen treffen wir die gleiche Anordnung der gleichen Figuren, mag auch das alte Schreingehäuse in Nördlingen jetzt fehlen. Ganz geläufig ist die Gegenüberstellung von Jo-

[1] Diese Heilige begegnet sehr selten. Mit der Unterschrift Cateculia kommt sie auf einem Stich des Israel von Meckenem vor. (Krakau, Jagellon. Bibl.) Abgeb. Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst. Beil. d. graph. Künste 1906, S. 43. Lehrs, Neues über Israhel von Meckenem. — S. Kakubilla heißt sie auf einem Holzschnitt im Berl. K. K. (Schreiber 1454). — «Sancte Kacukille v. et m., S. Kakulla, der junkfrauen», Heiltümer führt Sebaldus Schreyer an auf der Liste der von ihm in seine Sebalduskapelle in der Heiligkreuzkirche zu Gmünd gestifteten Reliquien. Siehe Gümbel, Sebald Schreyer und die Sebalduskap. zu Schw. Gmünd, Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg XVI. (1904), S. 141. — Deuten ihr Attribut die Mäuse auf ihre Tätigkeit als Beschützerin der Fluren und Häuser vor dieser Plage?

[2] In Kunigunda haben wir die Gemahlin Heinrichs des Heiligen zu sehen, (die dann aus dem Würzburger Sprengel über die Grenze gekommen ist). Die Schwester Ulrichs von Augsburg, die Nonne im Kloster Niedermünster, wäre in Tracht dargestellt.

[3] Verena ist aus der Schweiz (Zurzach) zugezogen.

Digitized by Google

hannes und Magdalena bei der Klage um den Leichnam Christi (Monakam); auf den Flügeln dagegen kommen sie nie zusammen vor.

Der Evangelist Johannes ist bei weitem der beliebteste Heilige im schwäbischen Schrein, ihm nahe steht Johannes der Täufer. Sie lassen die nächst ihnen beliebtesten Heiligen: Georg, Peter und Paul weit hinter sich zurück. Zu den gewöhnlichen Heiligen im schwäbischen Altar gehören: Martin, Sebastian, Nikolaus, Christophorus, Laurentius und Stephanus, Ulrich, Veit, Jacobus maior, Michael, Antonius, Andreas. Gleich häufig sind: Bartholomäus, Erasmus, Florian, Hieronymus (allein), Leonhard, Thomas, Wendelin. Zu den seteneren rechnen: Augustin, Benedikt, Blasius, Conrad, Constantin, Cyriakus, Dionysius, Franziskus, Mauricius, Rochus. Ganz selten tauchen auf: Aegidius, Eligius, Hippolyt, Jodokus, Matthäus, Modestus, Onophrius, Pankraz, Quirinus, Sigismund und Wenzel (Mühlhausen a. N., Veitskirche — aus Böhmen zugezogen). Sylvester, Urban, Valentin. Nur einmal sind mir im schwäbischen Altar begegnet: Achacius, (Oberstadion), Alban, (Zell bei Oberstaufen), Alexius (Oberstadion), Barnabas (Blaubeuren), Cosmas und Damian (Nußdorf, Amt Ueberlingen), Crispin (Schwaigern), Deopold (Wimpfen), Erhard (Ulm; nur inschriftlich erwähnt auf dem Magdalenenaltar in Tiefenbronn), Gregor (Wimpfen), Grenasius (Stuttgart A. S., Altar aus Schnaith, O. A. Schorndorf), Heinrich (Oberstadion), Judas Thaddäus (Mulfingen), Lazarus (Tiefenbronn), Liborius (Adelberg), Magnus (Kaufbeuren), Marcialis (Blaubeuren), Nicesius ein bischof in trier gewesen (München National-Museum — Altar des Jakob Schick aus Kempten), Nicolaus von Tolentino und Servatius (Blaubeuren), Wolfgang (Crailsheim). Es ist hier dieselbe Bemerkung zu machen wie bei der Musterung der weiblichen Heiligen, die große Menge bilden die inter-

Digitized by Google

nationalen Heiligen der katholischen Kirche. Die Zahl der einheimischen ist dagegen verschwindend klein.

Ulrich ist der bekannte Schutzpatron von Augsburg, er teilt diese Ehre mit der heiligen Afra. Habe ich recht gesehen, so kommt sie auf Schnitzaltären nur zweimal vor, im Bistum Augsburg und der benachbarten Reichsstadt Ulm. Jedenfalls ist sie ein seltner Gast, während Ulrich zu den in Schwaben allgemein beliebten Heiligen gehört. Wir treffen ihn im Adelberger Schrein (Bistum Augsburg), aber auch im Stockheimer, wo er zugleich Kirchenpatron ist (Wormser Sprengel). Im Konstanzer Sprengel sind eine große Anzahl von Kirchen dem heiligen Ulrich geweiht. — Konrad kommt nur dreimal vor (Blaubeuren und Stuttgart A. S., Altäre aus Hausen bei Ulm und Schnaith).

Wolfgang gar nur einmal (Crailsheim). Das ist auffallend, da beide aus Schwaben stammen. Michael der seinen Hauptsitz in Hall hat, ist einer der beliebteren Heiligen.

Aus dem Nachbargebiet ist eine ganze Anzahl von Heiligen eingewandert. Als Vornehmster Kilian, aus dem Frankenlande. Mit Bestimmtheit ist er allerdings auf keinem schwäbischen Altar nachzuweisen, doch haben wir ihn mit großer Wahrscheinlichkeit im Heilbronner vor uns. Ursprünglich war die Heilbronner Kirche dem Michael und dem heiligen Kreuz geweiht, und erst als Würzburg den Kirchensitz bekam, hielt der Frankenapostel seinen Einzug dort in die Kirche.[1] Die Heilbronner Bevölkerung ist vorwiegend fränkischen Stammes. Nur in vereinzelten Kirchen Oberschwabens (Konstanzer Sprengel) ist er Schutzpatron (z. B. O. A. Ravensburg, Korsee, Kilian und Ursula; O. A. Leutkirch, Ellwangen, Kilian und Ursula; O. A. Waldsee, Ziegelbach, Kilian), im Altar dagegen begegnet man ihm dort niemals. — Ebenfalls vom Norden,

[1] Vgl. Bossert, die Kirchenheiligen Württembergs bis 1250. Verh. d. Ulm. Ver. VIII, S. 282 ff. Zu der Heiligentopographie Schwabens ist außerdem zu vergleichen: Rüpplin, Die Heiligen des Konstanzer Sprengels. Diöc.-Arch. v. Schw. IX (1892), S. 321. Zu den Wallfahrtsorten: Giefel, Diöc.-Arch. v. Schw. II (1885), S. 20. — Beck, Diöc.-Arch. v. Schw. XVII (1899), S. 131 ff.

Digitized by Google

von Mainz, kommt Alban, der uns in Zell auf dem Altarflügel begrüßt. — Aus Bayern stammt Erhard, er war Bischof von Regensburg, aus Oestreich Florian, der seinen Hauptsitz bei Linz im Kloster S. Florian hatte. Magnus zog aus der Schweiz von S. Gallen ins Allgäu, in Füssen gründete er das Kloster, das seinen Namen trägt, nur in Kaufbeuren begegnet er auf dem schwäbischen Altar. —

Charakteristischer als die einzelne Heiligenfigur sind für die Flügel die Erzählungen. Wie von riesigen Buchseiten lassen sich die Geschichten der Heiligen, die man im Schrein persönlich kennen gelernt hat, ablesen. Das Auge fängt links an mit der frühesten Begebenheit, es folgt — auch bei geöffnetem Altar — auf dem rechten Flügel der nächste Moment der Erzählung; hat man die erste Zeile gelesen, so fängt man die nächstfolgende darunter an. (Besigheim, Blaubeuren, Kaufbeuren, Oberstadion, Schwaigern, Tiefenbronn (Außenseite), Westgartshausen, Winnenthal u. a.) Ist man damit zu Ende, so läßt sich der Flügel umwenden wie eine Buchseite, und man liest auf der folgenden Seite weiter. Es ist die Regel, daß die Erzählung auf dem linken Flügel anfängt und nach rechts weiterschreitet, es ist eine Ausnahme, wenn erst der ganze linke Flügel innen beschrieben wird, ehe man zum Schrein und zum rechten Flügel übergeht, wie in Rothenburg (Hochaltar 1466) und Tiefenbronn (1469). Ganz regellos ist die Zusammenstellung in dem Altar aus S. Maria Calanca in Basel, Hist. Mus. —

Einen einzigen Bildkreis, der innen und außen den ganzen Altar überzieht, tragen der Magdalenenaltar in Tiefenbronn 1431, die Passionsaltäre in Niederstetten, Monakam, Merklingen, die Marienaltäre in Adelberg, Schnaith, vom Herberg, aus Talheim und Rieden in Stuttgart A. S. und in Westgartshausen. Im Inneren haben zusammenhängende Darstellungen der kleine Passionsaltar der Ulmer Münstersakristei, der Jakobsaltar in Winnenthal und die Marienaltäre in Heilbronn und Besigheim.

Wo zwei, drei verschiedene Cyklen Flügel und Schrein einnehmen, steht meist der zeitlich frühere innen, der

Digitized by Google

spätere außen. Ganz innen im Blaubeurer H. A. z. B. ist die Kindheit Christi gegeben, dann folgt bei geschlossenem ersten Flügelpaar des Täufers Wirken und Tod, und zu äußerst Christi Leiden und Sterben.

Verhältnismäßig selten werden Marienleben und Passion als Gegensätze gegeben, wie auf den Elfenbeintriptychen — Alpirsbach, Blaubeuren, Tiefenbronn, Liechtenstern, Tullau (diese beiden in Stuttgart A. S.), Bronnholzheim (Nürnberg Germ. Mus. Kat. Nr. 280) die drei Altäre Multschers nicht zu vergessen, von denen uns Flügelbilder erhalten sind in Berlin, Karlsruhe, Stuttgart, Sterzing und der Kaisheimer des älteren Holbein (München. Pin. Kat. Nr. 193—208). — Auf den Altären aus Tullau und Bronnholzheim treten Schmerzensmann und mater dolorosa an die Stelle von Leidensdarstellungen. — Die Passion wird auf die Außenseiten der Flügel gemalt — der Tiefenbronner H. A. bildet die einzige Ausnahme — mit Beziehung auf die Fastenzeit, wo der Altar geschlossen blieb.

Der Churer Hochaltar des Jakob Ruß von Ravensburg trägt auf der Rückseite das Leiden Christi (ebenso Herlins Altäre in der Nördlinger Georgskirche und in Bopfingen), war aber drehbar, so daß zur Fastenzeit die Passion dem Volke gezeigt werden konnte. Im Ganzen kommt auf den Flügeln die Passion selten vor. Das Marienleben hat wie im Schrein, so auch hier den Vorrang.

Es gibt in Schwaben nur vier vollständige Passionsaltäre (Monakam, Merklingen, Niederstetten, Ulmer Münstersakristei), die anderen tragen außen auf den Flügeln, als erhellendes Gegenstück, Heilige oder das Marienleben (Hall, Tiefenbronn), und wieder andere haben nur auf den Außenseiten der Flügel Passionsdarstellungen.

Es möge kurz der Inhalt der verschiedenen Cyklen angegeben sein: 1. Ulm: Gethsemane, Christus vor Pilatus, Ecce homo, Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung. 2. Monakam: Kreuzigung, Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung. 3. Merklingen: Christi Abschied von seiner Mutter, Kreuztragung, Beweinung, Auferstehung. 4. Niederstetten: Abendmahl, Oelberg,

Digitized by Google

Gefangennahme, Kreuztragung, Annagelung, Kreuzigung, Pietà, Grablegung. 5. Hall, S. Katharina: Einzug Christi, Verrat, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten. 6. Hall, S. Michael: Ecce homo, Christus vor Pilatus, Kreuzschleppung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Auferstehung, Christus in der Hölle. 7. Tiefenbronn: Christus vor Pilatus, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung, Auferstehung. 8. Blaubeuren: Gethsemane, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung. 9. Alpirsbach: Geißelung, Dornenkrönung. 10. Oberstadion: Geißelung, Dornenkrönung, Kreuzigung, Grablegung.

Vergleicht man die Passionen, so sieht man wohl ein Ueberwiegen einzelner Szenen (Kreuzigung, Grablegung, Kreuztragung), aber ein immer wiederkehrender festgeschlossener Ring der gleichen läßt sich nicht feststellen. Man wählte sich frei die einzelnen Augenblicke zur Darstellung heraus, wie man sie gerade brauchte. Von der Passion ist es nur die Oelbergsszene, die allein auftritt, auf der Außenseite der Flügel, sonst kommt nie eine Passionsdarstellung als einzige auf dem Altar vor. Ebenso steht es mit dem Marienleben. Hier hat allein die Verkündigung eine selbständige Bedeutung. Sie ist die einzige Szene aus dem Marienleben, die allein vorkommt (Meersburg). Auf der Außenseite des Altars ist sie eine ganz geläufige Darstellung, als Vorbereitung auf das Folgende, als Vorspiel zur Heilsgeschichte.

Das einzelne Bild hat für sich allein keine Berechtigung, nur im Zusammenhang des Ganzen ist es von Wert, wie das Glied in der Kette oder das Wort im Satz.

Hier verrät sich der innige geistige Zusammenhang des Altars mit dem Mysterium. In beiden äußert sich die gleiche «successive Anschauung», das poetische Element, das auch in der graphischen Kunst jener Zeit mit ihren Kupferstich- und Holzschnittfolgen zum Ausdruck kommt. Mysterium und Altar sind der Ausdruck derselben poetischen Veranlagung des Deutschen. Es bestehen zwischen

Digitized by Google

ihnen die engsten Beziehungen, ohne daß wir eine unmittelbare Abhängigkeit des Altars vom Drama in der Wahl des Themas annehmen müßten. —

Vom Marienleben sind Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung der Weisen die ausgesprochenen Lieblingsdarstellungen, sie bilden den eigentlichen Kern, denen sich die anderen Darstellungen mehr oder minder lose angliedern. Sie sind sich gern paarweise beigeordnet: Verkündigung und Heimsuchung (Alpirsbach, Eschach, Oppenweiler), Geburt und Epiphanie (Adelberg, Blaubeuren, Kaufbeuren). — Die Beschneidung, dieser spröde Stoff, findet sich weit öfter behandelt, als man annehmen möchte. Man wollte eine möglichst geschlossene Erzählung und sah über die künstlerischen Schwierigkeiten hinweg. Das fällt um so mehr auf, wo wie in der Darstellung im Tempel noch eine zweite Versammlung um das Kind, als Mittelpunkt gegeben ist (Rothenburg o. T.). Das verlockende Thema der Flucht tritt ganz vereinzelt auf (Besigheim, Kaufbeuren, Wippingen), ebenso der Kindermord und der 12jährige Christus im Tempel (bei Herlin). Dagegen ist Mariens Tod sehr beliebt und auch ihre Krönung findet sich nicht nur als Plastik, sondern auch als Gemälde auf dem Altar. Auffallend häufig ist das Pfingstfest anzutreffen, ein Vorwurf, dem die Künstler durchaus nicht gewachsen waren; nie begegnet Mariens Himmelfahrt, und auch Christi Auffahrt meidet man nach Möglichkeit.

Nur einmal, auf dem durch die Restauration völlig entwerteten Liechtensterner Altar, sind die auch vom Drama[1] behandelten fünf Schmerzen (Beschneidung, Flucht, zwölfjähriger Christus im Tempel, Gefangennahme, Beweinung), und sieben Freuden Mariens (Verkündigung, Geburt, Anbetung, Auferstehung, Pfingsten, Christi Himmelfahrt, Mariens Krönung) als Gegenstücke dargestellt.

Die Predella wird nicht in den Kreis des eigentlichen Altarthemas mit hineingezogen, sie steht für gewöhnlich

[1] Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I, S. 165.

Digitized by Google

weder mit dem Schrein noch mit den Flügeln in Verbindung. Ein ausgeprägter Gegensatz zu italienischen Gewohnheiten, wo sie erläuternde Darstellungen aus dem Leben der darüberstehenden Heiligen trägt und damit die Rolle der Flügel im schwäbischen Altar übernommen hat. Die Predella hat ihre ganz bestimmten, immer wiederkehrenden Themata. Am häufigsten blicken uns von dieser Stelle Christus und die Apostel an. Sehr beliebt sind die Evangelisten, die Kirchenväter, der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, seltener dagegen begegnen die 14 Nothelfer und die Wurzel Jesse (Wippingen). Auf dem Magdalenenaltar in Tiefenbronn ist Christus, inmitten der klugen und törichten Jungfrauen gegeben, das einzige Mal, wo sie sich auf den Altar gewagt haben. Es war in Schwaben Sitte, die Predella den Halbfiguren zu überlassen, nur ausnahmsweise sind bewegtere Szenen in ganzen Figuren gegeben: Abendmahl (Hutzenaltar), Fegefeuer (Aulendorf, Geißlingen, Wimpfen), Grabtragung (Ulmer Münstersakristei), Oelberg (Niederstetten). Das von zwei Engeln gehaltene Veronikatuch ist Tradition für die Rückseite der Predella, das jüngste Gericht für die Schreinrückwand, vielleicht mit Bezug auf die Beichtenden.[1] Heute findet man in kleinen Kirchen sehr häufig den Beichtstuhl hinter dem Altar. Dem Schmerzensmann begegnet man wohl auch, während auf großen Ulmer Altären der einzelne Heilige auch hier seinen Platz hat (Tiefenbronn, Blaubeuren).

Im Aufsatz sind wir dem Kruzifix zwischen Maria und Johannes und den Engeln mit den Marterwerkzeugen begegnet als dem weitaus beliebtesten Thema. Hat man an irgend einer anderen Stelle den Gekreuzigten, so räumt man gern die Spitze des Altars dem Schmerzensmanne ein, der die erhobenen Handflächen mit den Wundmalen zeigt. Diese beiden ernsten Gestalten sind die feste Ueberlieferung für den Aufsatz. Unter und neben ihnen finden sich bisweilen die Madonna mit Hei-

[1] Springer, Ikonographische Studien. Mitt. d. K. K. C. Comm. 1860.

Digitized by Google

ligen, Pietà, Trinität, Mariens Krönung und die Anbetung der drei Weisen.

Der Reichtum der Themata auf einem einzigen großen schwäbischen Altar ist unendlich, ehe man zur ruhigen Betrachtung des Einzelnen übergehen kann, hat man nur in der Aneignung des Stoffes eine Arbeit zu leisten. Diese quälende, dem Sinne der bildenden Kunst so durchaus zuwiderlaufende Stoffülle ist spezifisch nordisch und deutsch. — Nur auf Elfenbeintriptychen, also Werken der Kleinkunst, wo auf eine monumentale Wirkung von vornherein verzichtet ist, findet sich im italienischen Altar Analoges, die vielteiligen Ankonen aber haben weniger Platz und können den gemalten und plastischen Darstellungen nur eine Fläche bieten. Das einheitliche Altarblatt wurde «mit dem 15. Jahrhundert die bei weitem vorherrschende Gestalt des Altarkunstwerkes»,[1] d. h. man begnügte sich mit einer Hauptdarstellung und verwies sogar die erläuternden Erzählungen aus der Predella.

Es sei an der Hand von Burckhardts «Altarbild» noch kurz ein Blick auf Italiens Altarthema geworfen, um durch den Gegensatz die Besonderheiten des schwäbischen fester zu erfassen.

Die Geschichte Joachims und Annas ist auf dem italienischen Altar ebenso selten wie auf dem schwäbischen. Sie fehlt hier ganz, wenigstens im vollständig erhaltenen Altar. Dagegen findet sie sich mit zwei Szenen (Begegnung an der goldnen Pforte und Mariens Geburt) auf dem für die Schweiz, für S. Maria Calanca, von Ivo Strigel gearbeiteten Hochaltar und ausführlicher auf einem Hausaltärchen im Germ. Mus. (Kat. Nr. 356). Die Reste des Weingärtner Altars im Augsburger Dom, die vier Flügelbilder vom älteren Holbein stellen die Legende in der schönsten schwäbischen Auffassung dar. — Das in Italien beliebte Sposalizio fehlt so gut wie ganz in Schwaben. Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der drei Weisen sind hüben und drüben die

[1] Jakob Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild. S. 29.

Digitized by Google

Lieblingsthemata aus dem Marienleben, während der Kindermord auch nur aus äußeren Anlässen von der italienischen Kunst aufgegriffen wird. Die Flucht und die Ruhe auf der Flucht sind vom Norden her in die italienische Kunst eingedrungen,[1] erst das 16. (Correggio) und das 17. Jahrhundert befreunden sich mit ihnen, und auch die schwäbische Altarmalerei macht sich erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts mit ihnen vertraut. Der zwölfjährige Christus im Tempel wird ebenfalls von dem italienischen Altar vermieden, dagegen betrachtet der Schwabe das Lieblingsthema des italienischen Malers, die Taufe Christi, nur als eine notwendige Darstellung innerhalb des großen Cyklus (Blaubeuren). Von den Passionsszenen, welche der schwäbische Altar nebeneinander trägt, wendet der Italiener als einzigen der Geißelung, Dornenkrönung und Kreuzigung ein wärmeres Interesse zu. Gemeingut ist wieder die Pietà, die schwäbische Kunst gibt aber im Gegensatz zur italienischen der Grabtragung und Grablegung den Vorzug. Christus in der Hölle, das Pfingstmysterium und das Weltgericht, diese geläufigen Darstellungen fehlen vollständig auf dem italienischen Altar, während umgekehrt Mariens Himmelfahrt, das Thema, welches in der venezianischen Malerei seine schönste Verkörperung gefunden hat, bei uns niemals vorkommt.

Der Unterschied zwischen italienischem und schwäbischem Altarthema ist einleuchtend. Der Italiener steht dem Stoffe anders gegenüber, freier, er sichtet mehr. Das geschulte Malerauge entscheidet, mit Rücksicht auf die formalen Möglichkeiten, die in dem Thema liegen.

Dem Deutschen dagegen, dem Schwaben, liegt der poetische Zusammenhang des Ganzen am Herzen. Diesem Gedanken muß sich das einzelne Thema fügen, mag es auch der bildlichen Darstellung widerstreben, oder mag diese in dem großen Ganzen nicht zur Geltung kommen.

[1] Burckhardt, a. a. O., S. 113.

Digitized by Google

Kapitel II.

DER AUFBAU.

Die Entwickelung des schwäbischen Schnitzaltars läßt sich nicht weiter zurückverfolgen als ins erste Drittel des 15. Jahrhunderts. Während sich in Norddeutschland eine ganze Anzahl von Altarschreinen aus dem 14. Jahrhundert erhalten haben, ist in Schwaben keiner mehr zu finden, der ein so hohes Alter hat.

So weit sich bis jetzt sehen läßt, ist der ganz gemalte Mühlhäuser Altar von 1385 (Stuttgart, Gem. Gal.) der früheste Altar, der in Schwaben auf uns gekommen ist; seiner künstlerischen Herkunft nach ist er böhmisch. Für diesen auffallenden Mangel ist wohl in erster Linie die sehr rege künstlerische Tätigkeit Schwabens im 15. Jahrhundert verantwortlich zu machen, welche die frühgotischen Schreine durch neue, moderne ersetzte.

Der Magdalenenaltar von Tiefenbronn trägt die früheste Jahreszahl 1431, ihm folgen die Altäre in Berghofen bei Sonthofen 1438 und in Zell bei Oberstaufen 1442. 1457 ist der Lieferungstermin für den Sterzinger Altar des Hans Multscher, aus dem Jahre 1458 stammt der Marienaltar in Oberstadion.

Es soll als Ueberblick zunächst die Reihe der festdatierten Altäre gegeben werden und ihnen dann die systematische Betrachtung nach den einzelnen Altarbestandteilen folgen.

1466 Rothenburg o. d. T., S. Jakob, Hochaltar von Friedrich Herlin zu Nördlingen.

Digitized by Google

1469 Tiefenbronn, Stiftskirche, Hochaltar von Hans Schüchlin zu Ulm.

1472 Bopfingen (O. A. Neresheim), S. Blasius, Hochaltar von Friedrich Herlin.

1478 Kilchberg (O. A. Tübingen), Ev. Kirche.

1483 Rißtissen (O. A. Ehingen), Gottesackerkapelle zum heiligen Leonhard. Altar von Jakob Acker zu Ulm.

1488 Stuttgart A. S., Altar aus Hausen bei Ulm.

1488 Stuttgart A. S., Altar aus Stetten im Remsthal (O. A. Cannstatt).

1489 Disentis (Tessin), S. Agatha, Altar von Yvo Strigel zu Memmingen.

1491 Ulm, Münster, Neithartskapelle.

1492 Chur, Münster, H. A. von Jakob Ruß in Ravensburg.

1493 Stuttgart A. S., Altar aus Haslach.

1496 Eschach (O. A. Gaildorf), S. Johann, Altar von Bartholomäus Zeitblom zu Ulm. (Nur der Schrein am alten Ort, die Tafelbilder in Stuttgart und Berlin.)

1497 Stuttgart A. S., der Heerberger Altar von Barth. Zeitblom. (Die ursprünglichen Schreinfiguren in Markgröningen, O. A. Ludwigsburg.)

1497 Monakam (O. A. Calw), Ev. Kirche.

1497 Schnaith (O. A. Schorndorf), S. Wendelin. J. F. signiert (nicht 1429, wie Keppler, S. 317).

1498 Heilbronn, S. Kilian.

1499 Mittelroth (O. A. Gaildorf), S. Georg.

1502 Zürich. Land. Mus., Altar aus Brione Verzasca von Matheis Miller zu Lindau.

1505 Frankfurt a. M., Dom, Herz-Jesu-Altar von Yvo Strigel zu Memmingen.

1505 Lautern (O. A. Blaubeuren), S. Maria.

1505 Rübgarten (O. A. Tübingen), Ev. Kirche, Altar von Hans Syrer.

1505 Wippingen (O. A. Blaubeuren), S. Maria.

1506 Igels (Graubünden), Sebastianskapelle, Altar von Yvo Strigel zu Memmingen.

1506 Stuttgart A. S., Altar aus Althausen (O. A. Mergentheim).

Digitized by Google

1507 Karlsruhe. Kunsthalle. Altar aus Berau (Baden, A. Bonndorf).

1509 Hall, S. Michael, Sippenaltar, (nicht 1569 wie Keppler, S. 145).

1511 Adelberg (O. A. Schorndorf), S. Maria und Ulrich.

1511 Kl. Heilsbronn, Marienaltar von Bastian Dayg zu Nördlingen.

1512 Basel, Hist. Mus., Altar aus S. Maria Calanca in Graubünden von Yvo Strigel zu Memmingen.

1513 Roth (Baden, A. Meßkirch), Altar von Hans Strüb zu Veringen.

1515 München, Nat. Mus., Altar von Jakob Schick zu Kempten.

1517 Flein (O. A. Heilbronn), S. Veit.

1517 Tauberbischofsheim, (Baden), Pfarrkirche, Hochaltar.

1517 Tiefenbronn, Stiftskirche, Kreuzaltar.

1518 Kaufbeuren, Blasiuskapelle, Hochaltar.

1518 Ulm, Gew. Mus., Kreuzaltar aus Hagenau am Bodensee.

1519 Cöln, Wallraf-Richartz-Mus.

1519 Wimpfen, Stadtkirche, Hochaltar.

1520 Oberstadion (O. A. Ehingen), Annenaltar (Datum und Inschrift erneuert).

1520 Stuttgart A.S., Schrein aus Tullau bei Hall (O. A. Hall).

1521 Stuttgart A. S., Altar aus Ohmenhausen bei Reutlingen von Hans Syrer.

1521 Ulm, Münster, Hutzenaltar.

1521 Stuben bei Altshausen (O. A. Saulgau), Kapelle.

1524 Tiefenbronn, Stiftskirche, Rosenkranzaltar.

Der Schrein ist die Seele des Altars, ihm gebührt die erste Stelle in unserer Betrachtung. Damit er nicht in der Luft steht, soll jedoch von unten nach oben aufgestiegen und mit der Predella begonnen werden.

Die Predella ähnelt in der Form einem Sarkophag. «Sarch»[1] heißt sie in der Volkssprache, und in diesem

[1] Vgl. die Kapitel I erwähnten Vertragsurkunden mit Michael Pacher und Tilman Riemenschneider.

Digitized by Google

Sinne fassen sie häufig Malerei und Plastik auf. Dieser Deutung bot sich zur Verkörperung am willigsten das Thema der Pietà. Sie findet sich an dieser Stelle besonders gern im fränkischen Altar. Christus lang ausgestreckt wie in einem Sarg, die Leidtragenden in Halbfiguren dahinter. (Beispiele: der Kreuzaltar in Crailsheim und der Martinsaltar in Stöckenburg-Vellberg.) Auch die Malerei greift das Sargmotiv auf. Grünewalds Predella vom Isenheimer Altar erinnert in der Komposition an diese Tradition. Am klarsten hat Holbein in dem toten Christus im Grabe (Basel) die Idee zum Ausdruck gebracht.

Die Predella vermittelt zwischen Mensa und Schrein. Unten ist in der Breite der Anschluß an den Altartisch geboten, oben an den Schrein, der zumeist breiter ist als der Altartisch. Breiter als dieser kann die Predella nicht sein, ihr Fuß hat vielmehr gleiche Breite mit dem Steinkern (die Hochaltäre in Rothenburg, Tiefenbronn, Blaubeuren, Winnenthal, Heilbronn stehen noch auf der alten Mensa und bieten hierfür Beispiele). So ergibt sich für die Predella jener für unsre Begriffe unlogisch nach oben ausladende Umriß und jene Beschränkung der Grundfläche.

Gerade das ist aber von der Spätgotik gewollt und hat seinen guten Sinn. Die Predella soll Schrein und Flügel über die Mensa emporheben, seine Verbindung mit dem festen Boden zu Füßen möglichst wenig fühlbar machen und ihm so etwas Leichtes, Freies, Schwebendes geben. Auch die Spätgotik sieht mehr nach oben als nach unten. Selbst da, wo man zu einer logischen Verbindung von Schrein- und Altartisch gelangt ist (in den späten Ulmer Altären), indem die Predella zum rechtwinkligen Prisma geworden, das mit Mensa und Schrein in der Breite übereinstimmt, verzichtet man nicht auf die beliebte nach oben ausladende Umrißlinie. Die Deckplatte der Predella springt zu beiden Seiten weit über den eigentlichen Kern vor, ein füllendes Ornament verbindet diese vorkragenden Seitenteile mit dem eigentlichen Predellenkörper (Wippingen, Geislingen). — Die Ausschmückung liegt mehr

Digitized by Google

in der Hand der Malerei als der Plastik. Ganz gemalte Predellen finden sich am häufigsten. Schon die frühesten sind bemalt, und zwar mit Halbfiguren von Heiligen, die entweder zwanglos nebeneinander aufgereiht und gegenseitig in Beziehung gesetzt werden (Moseraltar, Unterlimpurg), oder, einer strengeren Einteilung folgend, einzeln für sich in kleinen Nischen stehen (Hall, S. Michael und S. Katharina). An diesen Predellenstücken läßt sich die ganze Entwicklung der Malerei verfolgen, das Fortschreiten von dem planimetrischen Nebeneinander der einzelnen Personen zur räumlichen Zusammenordnung in Gruppen.

Der Predellenkörper ist hohl und meist von außen zugänglich. In Vorder-, Rück- oder Seitenwand sind möglichst unsichtbare Türchen angebracht (Tiefenbronn, Hochaltar); die ganze Vorderwand kann sogar zum Schieben eingerichtet sein (Hall, S. Michael, Hochaltar). Dieser Versteck diente zur Aufbewahrung von Reliquiarien, wie wir es in einem Altar aus Mistlau (O. A. Gerabronn), in Stuttgart A. S. sehen. Die Predellenwand ist verschiebbar, in dem Predellenschrein stehen drei Reliquienbüsten. Die Predella übernahm die Rolle des Reliquienaltars.[1] Die Behälter haben meist die Gestalt von Halbfigürchen, und das führt weiter zu der Annahme, daß die Alleinherrschaft der gemalten und der plastischen Halbfigur auf und in der Predella im Ursprung auf diese rein praktische Sitte zurückgeht. — In einem späteren Stadium öffnet man die Predella in 1, 2 oder 3 Nischen. Am beliebtesten ist die Dreiteilung (Blaubeuren). Sie haben jetzt aber keinerlei praktischen Zweck mehr, sondern sind nur das Gehäuse für die Büsten der Apostel, Kirchenväter und anderer Heiligen. Nach architektonischem Vorbilde wölbt man die Nischen ein, nie wird jedoch die Rückwand in Maßwerk aufgelöst, wie es wohl in Franken vorkommt.

[1] Zu diesem Schlusse berechtigt die Anordnung einiger früher Reliquienaltäre. Im Schrein selbst läuft unter dem eigentlichen Hauptfeld eine niedrige Bank hin, in welcher Reliquiarien ihren Platz haben. Ein später Altar aus dem beginnenden 16. Jahrhundert in Babenhausen (Hessen) zeigt noch diese Anordnung.

Digitized by Google

(Vergl. Riemenschneiders Blutaltar in Rothenburg, dessen Predella keine schwäbische gleichkommt in der kraftvollen sockelartigen Durchbildung des Stabwerkes.) Die primitiven Türchen der frühen Predellen werden häufig zu beiderseits bemalten Flügeln. Als Verschluß finden sich auch verschiebbare Holzgitter, (Geißlingen, Bopfingen), ein letzter Rest alter Gewohnheiten. Wo die Nische nicht die ganze Breite der Predella einnimmt, bleibt an den Seiten noch Platz für die Malerei übrig, den sie sich nicht entgehen läßt (Wimpfen). —

Der Schrein ist, wie sein Name sagt, ein Behälter, er ist ein Schrank mit verschließbaren Türen und von vornherein ohne selbständige Bedeutung. Einen Schrank lehnt man an die Wand, er braucht nicht frei zu stehen, weil er nur von einer Seite zugänglich ist; so ist es auch mit dem Altarschrein, er gehört seiner Form nach auf den Nebenaltar mit dem Rücken gegen die Wand gelehnt. Kleinere Schreine werden sogar in die Wand eingelassen, wie es beim Tiefenbronner Magdalenenaltar der Fall ist.

Künstlerisch hat der Schrein seine große Bedeutung, er ist dasselbe wie der griechische Tympanon. Er schließt die Statuen zu einem Ganzen zusammen, er macht die Freiplastik zum Relief. —

Der Uebergang von dem plastischen Retabel und dem frühgotischen ganzgemalten Flügelaltar zu dem spätgotischen Schreinaltar, der beides verbindet, läßt sich nicht verfolgen. Nur in dem erwähnten Tiefenbronner von 1431 hat sich ein Zwischenglied erhalten.[1] Der Schrein, ein völlig unselbständiges Gebilde, hat sich in den Flügelaltar eingeschmuggelt, sich zwischen die Malerei eingeklemmt, die geöffneten Flügel gar zerreißen das Ganze. Er stellt einen Kompromiß dar, zwischen Malerei und Pla-

[1] Vergl. die treffende kurze Beschreibung bei Reber, die Stilentwicklung in der schw. Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrh. — Sitzungsberichte der bayer. Akad. d. Wiss. 1894 H. III hist. phil. Kl. S. 361. — «Der Altar bildet ein verhältnismäßig kleines Retabulum von noch kümmerlicher Triptychalentwicklung, etwa drei Meter hoch und zwei Meter breit, in spitzbogiger Form, flach an die Wand gedrückt, in welche der kleine Mittelschrein nischenartig versenkt ist.» — Die Schreinfüllung selbst geht uns hier nichts an, sie ist ungefähr 80 Jahre jünger.

Digitized by Google

stik, der aber für die Malerei günstiger ausgefallen ist als für die Plastik.

Die vier Altaraufsätze, die wir von Bildern des Konrad Witz kennen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, sind gemalte Retabeln. Es sind schlicht gerahmte Tafeln, die ohne Zwischenglied direkt auf der Mensa aufstehen, mit dem Rücken gegen die Wand. Nur in der Form ist ein Unterschied. Neben dem oberen Abschluß in Form von drei spitzen Giebelchen kommt der einfachere geradlinige vor (Straßburg). — Daß man auch die freiplastische Gruppe auf dem Altar aufstellte, geht aus des Meisters E. S. kleiner Madonna von Einsiedeln (B. 38) hervor. Als Hintergrund ist hinter der Statue ein Vorhang aufgespannt, eine Anordnung, wie sie in einem Kapellenchörlein gewiß am Platze war.

Damit sind wir vom Seitenaltar zum freistehenden gekommen. In der Form besteht kein durchgreifender Unterschied, dagegen in der dekorativen Ausgestaltung. Der Hochaltar steht frei im Chor, er kann sich zu ganz anderen Dimensionen auswachsen, als der an bescheidner Stelle an die Wand gerückte Seitenaltar. Die Rückwand des Schreingehäuses bot der Malerei ein willkommenes Feld. Vor allem aber war es eine neue verlockende Aufgabe, den großen Aufbau mit der umgebenden Architektur in Verbindung zu bringen.

Zunächst die äußere Gestalt des schwäbischen Altarschreins. — Der dreizackige obere Abschluß mit Betonung der Mitte ist uns von Witz her bekannt, er begegnet in der gleichen Weise bei zwei Altären auf den Fresken der Zeller Kapelle (bei Oberstaufen): im Sposalizio und der Marter des Matthaeus,[1] so daß wir allen Grund haben, ihn als in Schwaben gebräuchlich anzusehen. Es ist die Form des Schnitzaltärchens in Dornstadt (O. A. Blaubeuren), des ältesten und einzigen seiner Art in Württemberg. —

Die einfachste Schreinform ist die des viereckigen

[1] Vergl. Allgäuer Geschichtsfreund X, Bl. I, II.

Digitized by Google

Kastens. Das Quadrat wird vermieden; die mehr oder minder starke Betonung der Vertikalen oder Horizontalen hängt mit dem Aufbau zusammen. je höher der Kasten, desto unbedeutender der Aufsatz, je höher der Aufsatz, desto niedriger der Schrein. (Altarentwurf in Stuttgart A. S., siehe S. 38). Für kleinere Altäre bevorzugt man das stehende Rechteck.

Als eine Addition läßt sich die beliebteste Schreinform auffassen: das Rechteck mit überhöhter Mitte. In irgend einer Weise muß die Gotik ihrer Höhentendenz Ausdruck verleihen. Das Verhältnis von Höhe und Breite [1] schwankt sehr, so daß sich darüber nichts Bestimmtes sagen läßt. Die frühesten, so gestalteten Altäre sind klein (Hall, Unterlimpurg, Stuttgart-Rieden) und zeigen ein bedeutendes Ueberwiegen der Breite, während z. B. der große Blaubeurer nur einen knappen Ueberschuß an Breite aufweist, und der Winnenthaler und Heilbronner annähernd quadratisch sind. Der Rothenburger Hochaltar von 1466 ist der früheste datierte Altar, der die Gestalt des in der Mitte überhöhten Rechtecks hat — die älteren sind mit den beiden schon hervorgehobenen Ausnahmen der Form nach Rechtecke.

Die Weiterbildung dieses erhöhten rechteckigen Kastens zeigt sich, indem beiderseits in die von Schrein und Mitte gebildeten rechten Winkel ein kleines Quadrat eingeschoben wird. So ergibt sich als Schreinabschluß die Form des Staffelgiebels, der uns von dem deutschen Hause der Gotik und der Renaissance her vertraut ist (Rothenburg 1466).

Die hartgebrochene Linie verwandelt sich in die weichgeschwungene, sie wird zum Eselsrücken. Diese, die eleganteste Form, kommt nur in der Spätzeit vor (Wippingen 1505, Flein 1517, der Hagenauer Altar in Ulm 1518, Geißlingen); eine andre Umgestaltung des erhöhten Rechtecks, im Sinne der Renaissance, bedeutet die Ueberhöhung der Mitte mit einem Rundbogen. (Beispiele: Die Hochaltäre in Wimpfen 1519 und Schwaigern.)

[1] Unter Höhe ist die Höhe des Kastens ohne den Aufsatz gemeint.

Digitized by Google

Der nächste Schritt beseitigt die Ecken an den Seiten und rundet sie im Sinne des mittleren Bogens ab (Hutzenaltar 1521, Stuben (O. A. Saulgau) 1521, Merklingen). Es ist wie alle Altarformen, an denen Rundbogen auftreten eine späte Erscheinung. — Die letzte Konsequenz ist das Zusammenziehen des Ganzen unter einen großen, flach geschwungenen Bogen. (Neckargartach; Hall, S. Michael, Sakristei; Tiefenbronn; Ulm, Neithartskapelle.)

Damit sind die Möglichkeiten für die Schreingestaltung erschöpft. Die Entwicklung ist sehr konsequent, doch lösen die eleganteren modernen Schreinformen die frühen nicht ab, das einfache und das in der Mitte überhöhte Rechteck wissen sich neben jenen beständig zu behaupten.

In der inneren Ausgestaltung des Schreins gehen zwei verschiedene Richtungen nebeneinander her. Die eine mehr architektonische, die den Schrein in einzelne Gehäuse auflöst, die Figuren durch Säulchen voneinander trennt — sie artet in die üppigste Dekoration aus — und die andere, welche ohne hemmendes Zwischenglied die Figuren nebeneinander stellt und den Schrein als Ganzes auffaßt.

Die strenge gotische Reihung, welche durch Säulchen die Figuren voneinander trennt, findet sich nicht häufig (Heilbronn). Gewöhnlich ist nur die Mittelgruppe oder Mittelfigur durch Pfeiler von den Seitenfiguren gesondert (Rothenburg, Blaubeuren, Winnenthal, Besigheim, Tiefenbronn). Die Betonung der Mitte ist die durchgehende Regel im schwäbischen Altar. In diesem Sinne erhöht man die Basis der Mittelfigur, einerlei ob sie ihr eigenes Gehäuse hat oder mit den anderen unter einem Bogen steht, (Flein, Wippingen), überall wo sich im Schrein Gruppen aus Knie- und Sitzfiguren zusammensetzen, oder wo die Mittelfigur sitzt (Mariae Krönung, Anbetung der drei Weisen), wo die Komposition mehr breit als hoch, und es daher schwierig ist, den hohen Schreinraum zu füllen, bringt man im Schrein selbst gleichsam eine zweite Predella an, die im Grunde nichts andres ist, als eine hohe Stufe für die Mittelgruppe. In diese bricht man

Digitized by Google

Nischen hinein (1, 2, 3, 4), die man wie die eigentliche Predella mit Brustbildern und Statuetten von Heiligen belebt (Winnenthal, Bönnigheim). Es ist keine glückliche Lösung. Der Schrein wird zerschnitten, abgesehen davon, daß zwischen Hauptgruppe und Nebenfiguren jeder Zusammenhang verloren geht, der in der Darstellung der Anbetung der drei Weisen wohl zu erwarten wäre, wie im Bönnigheimer Altar. Hier ist die Menschenfigur nur als eine Art Dekoration verwandt; die ganze Schreindisposition gewinnt lediglich von diesem Standpunkte aus Sinn.

Die Sonderung der Figuren im Schrein durch Säulchen hat ihren tieferen Sinn, sie bedeutet die Herübernahme des Tabernakels aus der Architektur, seine Aneinanderreihung und Vereinigung unter einem Dach. Die Baldachine zu Häupten der Figuren sind gewölbt. Der Hintergrund wird zunächst als eine einzige gerade Fläche aufgefaßt. Gemalte Engelchen halten einen kostbaren Golddamastteppich hinter den Heiligen, wenn er nicht wie an einer Stange hängend gegeben ist, als könne er beiseite geschoben werden. Wie die Entwicklung weiter geht und der Schreinhintergrund in architektonischem Sinne belebt wird, zeigt die schon genannte Visierung eines Hochaltars in der Stuttgarter A. S.[1] Der rechteckige Schrein öffnet sich in flachgeschwungenem Bogen, die Laibung ist mit fliegenden Engelchen ornamentiert wie im Tiefenbronner Altar von 1469. Darinnen werden fünf, im Sinne von Steinskulpturen behandelte und von zarten Säulchen getragene, eingewölbte Baldachine sichtbar, mit den Statuen der Madonna und vier Begleiterinnen. Engelchen halten hinter ihnen in Schulterhöhe einen kurzen Teppich. — Das Bedeutungsvolle ist die architektonische Durcharbeitung des Schreinhintergrundes. Die Baldachine haben ihren eige-

[1] Sie wurde vor etlichen Jahren in der Kgl. Bibl. zu Stuttgart gefunden, zusammen mit einem Entwurf für den Ulmer Münsterturm, der Syrlin des Jüngeren Meisterzeichen trägt. Die beiden Risse haben annähernd gleiche Maße. Man hat auf die gleiche Hand geschlossen, und mit großer Wahrscheinlichkeit auf einen Entwurf zu einem für das Ulmer Münster geplanten Hochaltar (siehe Kapitel VI).

Digitized by Google

nen polygonalen Grundriß, der sich mit der geraden Fläche der Rückwand nicht verträgt und sie in einzelne kleine, die Richtung beständig ändernde Flächen auflöst. Man wird an das Vor und Zurück im Grundriß eines gotischen Chorkapellenkranzes erinnert. In diesem Sinne geht man noch weiter. Der sonst völlig unbedeutende Oberndörfer Hochaltar schließt sich der großen Architektur am engsten an. Der Schrein hat die Form des überhöhten Rechtecks und öffnet sich in drei Nischen, die streng nach architektonischem Vorbild geschaffen sind. Sie sind gewölbt und haben sogar freischwebende Rippen. Der mittlere schließt in fünf Seiten des Zehnecks. In jeder Wand ein Fenster, und unter den Fenstern zieht sich wie in spätgotischen Hallenkirchen (Chor der Eßlinger Frauenkirche) eine hohe Brüstung herum. Die zwei Nebennischen schließen in drei Seiten des Achtecks. Das Maßwerk der Fenster sehr reich, überall verschieden und voll Abwechslung. Es ist die genaue Nachbildung des erhöhten spätgotischen Chors mit seinem freischwebenden Rippengewölbe und den tiefer liegenden Seitenkapellen. Dort geht die feierliche Handlung der Krönung vor sich, hier stehen die Zuschauer, die Heiligen.

Neben dieser logischen Entwicklung und strengen Durcharbeitung des architektonischen Prinzips im Schrein geht die andere ebenso charakteristisch spätgotische, die zur völligen Auflösung im Ornament führt.

Die alte Einteilung durch die Säule bleibt, — das ist alles, was sich von architektonischen Erinnerungen behauptet. Die Vorderfläche des Schreins ist von dichtem Pflanzenornament überwuchert, das nur an den entscheidenden Stellen weggeschnitten erscheint, wie der Gärtner zu üppig wuchernde Ranken entfernt, damit die Aussicht freibleibt. Ueber der Hauptdarstellung sind oben im Schrein noch Nischen mit Halbfiguren von Heiligen, und man kann sich gerade hier des Gefühls nicht erwehren, daß im Nu die Ranken zusammenwachsen und die Heiligen dem Blick entziehen könnten. Nur aus der geradezu leidenschaftlichen Liebe zum Ornament läßt sich

Digitized by Google

eine solch merkwürdige Anordnung verstehen. Auf dieses Versteckenspielen in den wirren, krausen Ranken paßt am besten die schöne Erklärung, die uns Robert Vischer für die deutsche Spätgotik gibt, als der Stilisierung des deutschen Waldes, und seiner Seele, des Märchens.[1] Die Altäre in Bönnigheim, Heilbronn und Schwaigern, vor allem jener in Besigheim, sind die Hauptvertreter dieser Richtung.

Einfacher verläuft die Entwicklung des einheitlichen Schreingehäuses. Für große Altäre war die klare und in der Ferne wirkende Gliederung die gegebene. Diese freiere Einteilung war im kleineren bescheidenen Schrein an ihrem Platz. Das vollständige Weglassen der trennenden Säulen zwischen den ruhig stehenden Heiligen bedeutet einen Schritt zum zusammenfassenden malerischen Sehen. Es wird zum Teil erst durch die Selbständigkeit des Ornaments ermöglicht. Bei weitem die Mehrzahl der in Württemberg erhaltenen Altarschreine zeigt diese Anordnung, die jedoch nicht zu einer Zusammenordnung der Figuren geführt hat. Ein Beweis, wie vollkommen die unbewegte, ruhige Standfigur dem religiösen Gefühl des Schwaben entsprach. — Aus der Mitte des Jahrhunderts wäre als ein schönes Beispiel der Scharenstetter Altar, aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts der im Ornament sehr fein durchdachte Ersinger anzuführen (beide restauriert). — Im neuen Jahrhundert wird der einheitliche Schrein Alleinherrscher, er war das Gegebene für die allmählich beliebteren und sich bahnbrechenden Kompositionen.

Es ist noch einer Umformung des Schreininneren zu gedenken, die sich fast nur in Ulmer Altären beobachten läßt. Die Seitenwände des Schreins schneiden die Rückwand nicht mehr in scharfer Kante, sondern die Flächen krümmen sich und gehen allmählich in die Rückwand über. Diese Erscheinung zeigt sich zuerst in dem Wippinger Altar von 1505. Weitere Beispiele sind in Adelberg (O. A.

[1] Robert Vischer, Studien zur deutschen Kunstgeschichte S. 160 f.

Digitized by Google

Schorndorf) 1511, Merklingen (O. A. Blaubeuren), Oberstadion (O. A. Ehingen), Stuben (O. A. Saulgau) 1521 und Ulm (Hutzenaltar 1521, Barbaraaltar und der Hagenauer im Gew. Mus. 1518). Der Schrein hat nicht mehr die alte Tiefe, er ist zudem ganz mit Golddamast überzogen, so daß der Schatten nicht mehr wirken kann. Den Eckfiguren ist die bestimmte Richtungsachse genommen, sie wissen nicht recht, wohin sie sich wenden sollen.

Ganz vereinzelt ist die Verkümmerung des Schreinkastens zu einer Reliefplatte (Zehntausendmärtyrer-Altar, Schwaigern), es ist ein Mißverstehen der Formen und ein Zeichen der Spätzeit und des Verfalls, denn wozu das Schreingehäuse? Mit der Beseitigung der Freifigur hat der dreidimensionale Schreinkasten, hat der Aufsatz seine Existenzberechtigung verloren.

Damit sind wir beim Aufsatz angelangt, der dem Schrein erst seine Selbständigkeit als architektonisches Gebilde verleiht. Der Aufsatz ist aus dem rechteckigen Schreinkasten herausgewachsen, als Fortsetzung der Baldachine. Nur da hat er Sinn. Man verpflanzt ihn jedoch gedankenlos auch auf die späten, in runden Formen oben abschließenden Schreinkästen, wo der Rundbogen eine Fortsetzung in der Vertikale verbietet.

Ein erhöhter Mittelbaldachin, zwei oder mehr niedrige an den Seiten waren die von vornherein durch die Schreineinteilung gebotene Oekonomie. Auf allen rechteckigen Schreinkästen und ihren Abwandlungen war sie am Platze. Den frühesten wohl erhaltenen Aufsatz trägt Schüchlins Hochaltar in Tiefenbronn.[1] Der Altarschrank nimmt inbezug auf Form, Größe und Einteilung eine besondere Stellung ein. Er ist sehr hoch, so daß für den Aufsatz wenig Platz übrig bleibt. Sechs Fialen wachsen daraus hervor, die zwei äußeren Paare an den Seiten links und rechts führen oben die Schreineinteilung fort. Zwischen ihnen stehen Johannes und Maria eingeklemmt. Die zwei

[1] Der Rothenburger Hochaltar hat als oberen Abschluß ein einfaches (erneuertes) Ornament, auf der Mitte steht unter einem Baldachin der Schmerzensmann.

Digitized by Google

höheren mittleren Pfeiler nehmen den Kruzifixus in ihre Mitte. Die beiden flankierenden Fialen haben keinen Körper, nur die Spitze ragt aus dem Schrein hervor. Sie sind auch nicht mit den anderen verbunden, während die inneren Fialen durch schräge Querbalken miteinander in Beziehung gebracht sind. Alles in allem sehr dürftig, sehr hart in den Linien. Das Charakteristische ist das Betonen des Schreins als der Hauptsache, der Aufsatz ist nur ein liebenswürdiger abschließender Schnörkel. Einem routinierten Spätgotiker wie dem Meister des Blaubeurer Hochaltars muß das geradezu lächerlich erschienen sein, in seiner Aengstlichkeit und starren Sprödigkeit. Von hier aus bis zu den Aufsätzen der Reifezeit ist es ein weiter Weg, den wir nicht Schritt für Schritt gehen können, denn gerade mit Altaraufsätzen ist es schlimm bestellt. Sie waren dem Verfall am meisten ausgesetzt und gingen durch Zeit und Menschenhand am schnellsten zugrunde. Die modernen Aufsätze aber, von denen es in den württembergischen Kirchen nur zu viele gibt, sind das unbarmherzigste Zeugnis für den völligen Mangel an Verständnis für das feinfühlige, wenn auch bisweilen überfeine, spätgotische Ornament. — Zwischenglieder gibt es nicht, es mögen deshalb gleich die allgemein bekannten Meisterstücke schwäbischer Schreiner- und Bildschnitzkunst folgen: die Aufsätze von Heilbronn, Winnenthal und Blaubeuren.

Aus dem gerade abgeschlossenen Schreinbau des Heilbronner Altars wächst ein Wald von Fialen, Pfeilern und feinen Stäbchen hervor. Die drei mittleren zweigeschossigen Baldachine sind eng nebeneinander gereiht, so daß sie sehr einheitlich wirken in ihrem unteren Teil. Zumal sie unten noch nicht in Maßwerk aufgelöst, sondern von einer niedrigen Brüstungsmauer — wie man es in der Architektur nennen würde — umschlossen sind. Zwei kleine Tabernakel mit Statuetten gliedern sich beiderseits dem Hauptteil an. Nur die Vertikale kommt zu Gefühl, sie spricht so laut, einmal, weil zwischen den einzelnen Baldachinen kaum Raum gelassen ist, und ihre

Digitized by Google

Spitzen dicht nebeneinander zu stehen kommen, dann aber auch, weil der Schrein, oben gerade abgeschlossen, nicht in den Aufsatz hineinragt, und der bedeutendste Teil, d. h. die Mitte sich in ihrer ganzen Höhe von unten an entwickeln kann.

Das Ornament ist sehr zart und sehr bewegt und hält sich verhältnismäßig frei von den Unarten der Spätgotik. — Der figürliche Schmuck reich. Im mittleren Tabernakel der Kruzifixus, zu Füßen Magdalena. In den Tabernakeln daneben Johannes und Maria — alle diese Figuren individuell charakterisiert. In der mittleren Nische Kilian, zu Seiten die heiligen Frauen Anna und Elisabeth. In den kleinen äußeren Tabernakeln zwei männliche Heilige, ein jugendlicher Mann im Pilgeranzug, rechts ein Bischof mit Stab und Kirchenmodell. — Das gleiche fünfteilige Schema verwertet der Winnenthaler Altar. In Anpassung an die Schreinform, (das in der Mitte erhöhte Rechteck), die Dreigliederung; ihnen seitlich angereiht zwei Tabernakel, die sich über den zur Seite des Schreins stehenden Figuren wölben. Nur auf diesem, dem Kaufbeurer und dem Churer H. A. stehen außerhalb des Gehäuses noch Heilige; der ganze Aufbau ist hier derber und kraftvoller, die einzelnen Teile sind mehr auseinandergezogen und selbständiger gehalten. Im Ornament ist das Maßwerk vor der Ranke bevorzugt. Auch hier und besonders in den Figuren eine gewisse Derbheit. Auf der erhöhten Schreinmitte, im eignen Tabernakel mit durchbrochenen Maßwerkfenstern die Gruppe der Madonna mit den drei Weisen. In den seitlichen Joseph und Christophorus. Der mittlere Tabernakel verjüngt sich nach oben in einen kleineren, mit dem Schmerzensmann; ihm zur Seite stehen zwei Engelchen mit Marterwerkzeugen. Höher hinauf geht es nicht. Das Gewölbe zwingt die höchste Schreinspitze, die Fortsetzung des mittleren Baldachins sich zu krümmen wie das Ende eines Hirtenstabes. —

Der Blaubeurer Altar befolgt die übliche Einteilung im Aufsatz, nur ist alles in die Breite gezogen und

Digitized by Google

die dritte Dimension möglichst zum Schweigen gebracht. Die einzelnen Teile und der ganze Aufbau sind sehr dünn, das Ganze wirkt denn auch wie feine Filigranarbeit. Der Meister setzt malerische Gewohnheiten in die Skulptur um. Die Spitzbogen haben sich in naturalistisches Geäst verwandelt, die als Blüten die Halbfiguren der Kirchenväter tragen und die Konsolen, auf denen die Standfigur Christi unter dem Mittelbaldachin und Johannes und Maria unter den Seitenbaldachinen stehen. Es ist die übliche Anordnung des gemalten Stammbaums.

Der Hauptunterschied zwischen diesen späten Altaraufbauten und dem ersten kleinen schüchternen Aufsatz auf dem Tiefenbronner Altar ist das verschiedene Verhältnis zwischen Schrein und Aufsatz. Dort war der Schrein die Hauptsache, hier ist der Aufsatz zu der gleichen Höhe hinaufgewachsen, wie sie Schrein und Predella zusammen haben, er ist mindestens von der gleichen Wichtigkeit wie der Schrein. Auf der Altarvisierung in der Stuttgarter A. S. ist das Verhältnis von Predella und Schrein zum Aufsatz ungefähr gleich eins zu zwei. In der Folgerichtigkeit des Aufbaus, von der Predella bis zur Spitze steht dieser gezeichnete Altar an erster Stelle, er ist in dieser Eigenschaft von keinem der ausgeführten Werke, auch nur annähernd erreicht. — Mit der Anwendung der geschwungenen Linie für den Schreinkasten, geht man zu einer leichteren Art des oberen Abschlusses über. Das Stabwerk wächst oben aus der Vorderwand des Schreines heraus und endigt in feinen Fialen. Nur ein einziges Mal steigt es zu einem höheren Aufbau empor, in dem Geißlinger Altar, wo Sebastian oben im Baldachin steht. In der Regel sind die Fialen kurz, sie bedeuten nur Ornament, und dem schwachen Stabwerk, dem der feste Boden unter den Füßen fehlt, das selbst nur Ornament sein will, entsprach das sicherlich besser als ein solch hohes Hinaufführen. Wie angedeutet, wissen nicht alle Schreinabschlüsse im Rundbogen das Ornament so zu verwerten. Schwaigern, Horb bieten Beispiele für das sinnlose Beibehalten des alten Aufsatzes.

Digitized by Google

Die Entwickelung des Aufsatzes ist eine ganz konsequente. Zunächst nichts weiter als ein bescheiden auf den Schreinkasten aufgesetztes Ornament holt es sich wie das Schreingehäuse seine Vorbilder aus der großen Architektur, wächst es sich zu einem selbständigen Gliede aus und mit Schrein und Predella zu einem Ganzen zusammen. Daneben taucht eine andere Strömung auf. Nur mit Hilfe des Ornaments, aus der Form des Schreinkastens heraus sucht und findet man für den kleinen Altar einen organischen Abschluß. Zur vollen Würdigung der künstlerischen Kraft, die das kleine bescheidene Retabulum zu dem mächtig das Kircheninnere beherrschenden Bau gestaltete, führt am ehesten die Betrachtung des Verhältnisses vom Altar zum umgebenden Raum.

Der Hochaltar hat seinen Platz unter dem abschließenden Chorgewölbe, zwischen Altar und Fensterwand, dahinter bleibt ein Gang frei, der seine gottesdienstliche Bedeutung hatte. An den vier Festen war ein Opfergang Sitte, Männer, Frauen, Priester, Schüler, Bürgermeister und Bürger opferten auf dem Choraltar einen Pfennig und gingen dann um den Altar herum.[1] — Der Rothenburger Hochaltar steht noch an seinem alten Platz. Er ist verhältnismäßig klein für seine Umgebung und wirkt wie verloren in dem hohen Chor. — Der Blick ist nur auf die Verbindung von Altartisch und Altarschrein gerichtet, das krönende Ornament gibt diesem einen gefälligen Abschluß nach oben. Hier ist der Altar nur der Aufsatz auf der Mensa und in diesem Sinne nichts anderes als eine Vergrößerung des alten Altarretabel.

Allmählich nimmt der Schreinkasten an Größe zu, die plastischen Figuren, die dort nur $^3/_4$ Lebensgröße hatten, wachsen über das menschliche Maß hinaus (Heilbronner Figuren 1,80 m). Die allgemeine Tendenz verlangt eine Einigung mit der Architektur, und in diesem Sinne

[1] Vergl. Freib. Diöc.-Arch. XIX. (1887) S. 106. Die religiösen und kirchlichen Zustände der ehemaligen Reichsstadt Biberach vor Einführung der Reformation. — Diese ca. 1531/40 von einem Anhänger des alten Glaubens gemachten Aufzeichnungen geben eine sehr eingehende Schilderung von den kirchlichen Sitten und Gebräuche der Bürgerschaft.

Digitized by Google

sind die hohen Altaraufsätze entstanden. Ihnen vor allem verdankt es der schwäbische Hochaltar, daß er sich als ein Ganzes dem Raum einfügt. Ohne eine Weiterführung im vertikalen Sinne bliebe der Schrein nur der Kasten, der er ursprünglich ist. Die geraden Kanten der Horizontalen und Vertikalen würden sich obendrein schlecht vertragen mit den geschwungenen Spitzbogen der Architektur. — Wie das venezianische Altarbild, so spiegelt auch der schwäbische Hochaltar die großen Architekturgedanken wieder. —

In der Höhe muß sich der Altar dem gegebenen Raum unterordnen, in der Breite kommt es wohl vor, daß die Architektur zu kleinen Zugeständnissen gezwungen wird. Der Heilbronner Hochaltar ist bei geöffneten Flügeln für den allerdings schmalen Chor zu breit, und man hat in die Fenstersimse Einschnitte gemacht, damit sich die Flügel weit genug öffnen lassen; aber auch so kommen sie nicht in die gleiche Ebene mit der Vorderwand des Schreinkastens zu stehen. — Die beiden betrachteten Altäre, in Winnenthal und Blaubeuren, wirken mächtiger als dieser im Chor der Kilianskirche. Er ist zwar dem ihn unmittelbar umfassenden Chorabschluß schön eingefügt und in der Größe gut angepaßt, kann sich aber gegenüber dem großartigen weiten Chor, der sich vor ihm auftut, nicht behaupten. Die Verhältnisse sind zu groß, der Raum vor allem zu breit. Es ist kein faßbarer Maßstab gegeben, an dem das Auge bewundernd die Höhe des Altarbaus abschätzen kann. Seine Höhe ist nur ein Bruchteil des gesamten ungeheuren Raumes der vereinigten Schiffe. Dagegen stehen jene in einem verhältnismäßig schmalen Kirchenchor, dessen Wände uns entgegenkommen und nicht plötzlich Halt machen vor einem so ungeheuer breiten Raum wie dem Chor einer dreischiffigen Hallenkirche. Das Winnenthaler Chörlein öffnet sich in einem Triumphbogen gegen das Schiff, eine Anordnung, die dem Altar in seiner Wirkung sehr zu statten kommt; durch das nochmalige Zusammenfassen der Vertikalen und Unschädlichmachen der Horizontalen steigert sich der Höheneindruck ganz beträchtlich.

Digitized by Google

Die spätgotischen Hochaltäre haben heute unter einem furchtbaren Mißstand zu leiden, der leicht zu ungerechter Beurteilung verleitet. Wenn sie auch an der gleichen Stelle stehen wie früher, so sind doch die gemalten Scheiben in den hohen Fenstern geschwunden und haben gewöhnlichem Fensterglas oder modernen hellbemalten Scheiben Platz gemacht. Das Licht scheint also dem Beschauer grell in die Augen, so daß der Aufbau kaum zu sehen ist, oder nur als schwarze Silhouette wirkt. Wie der Schrein, so haben auch die Flügel von Haus aus eine praktische Bestimmung. Sie sind zum Schutz da, für das was im Schrein ist, sie vertreten die Stelle der Schranktüren und lassen sich wie diese öffnen und schließen. Die Beweglichkeit ist ihre besondere Eigenschaft, und auf diese richtet der Kult sein Augenmerk. In Verbindung mit der Kunst weiß er sie sich dienstbar und aus der Not eine Tugend zu machen. Das prächtige Schreininnere strahlt uns nur am Sonn- und Festtag entgegen. Beim Hochamt ist der Schrein geöffnet, er gibt in seinem Goldschmuck den Hintergrund ab für die feierliche gottesdienstliche Handlung und erhöht mit seinem Glanz die Pracht des Augenblicks. Alltags ist der Schrein geschlossen. Es ist alles ernster: Farbe und Thema. Im Hinblick auf die Fastenzeit, wo der Altar geschlossen blieb, stellte man auf den Außenseiten der Flügel die Passion dar. Erst der Wandelaltar, wo mehrere Flügelpaare vorhanden waren, erlaubte eine weitere Anpassung im Thema an das Kirchenjahr. Kaum, daß man ihm in Schwaben begegnet, auch die größten Altäre begnügen sich mit einem einzigen Paar Flügel. Der großartigste und bekannteste deutsche Wandelaltar ist der Freiburger Hochaltar, wo alle Arbeit dem Maler zugefallen ist, mit Ausnahme der Predella. —

Als Träger der erzählenden Cyklen der Heiligenleben, als Erklärungen der Schreinfiguren, unterstützen die Flügel die kirchliche Lehre. Ueber ihre Form ist wenig zu sagen, sie ist durch den Schrein bestimmt. Die feststehenden Flügel beiderseits vom Schrein trifft man wohl in Schwaben

Digitized by Google

(Schwaigern, Wasseralfingen, Stockheim, die Altäre aus Althausen und aus der Kilchberger Schloßkapelle in Stuttgart), doch sind sie nicht das Gewöhnliche. Ihr Zweck ist die Verbreiterung des Schreingehäuses. Der Gedanke ist nicht glücklich, es ist eine äußerliche Anstückelung. Die Tafeln liegen nicht in der gleichen Ebene mit den geschlossenen Schreinflügeln, sonst ließen sich diese ja nicht öffnen. Sie stehen auf dem hinteren Rand der Predella auf, so daß, wenn sie überhaupt sichtbar sind, und das ist bei geschloßnem Schrein der Fall, die ganze Deckplatte der Predella zu sehen ist. Das wirkt unfertig und regellos.

Das Relief auf der Innenseite des Flügels bedeutet den voll ausgebildeten großen gotischen Schnitzaltar, es ist die Regel für alle die bedeutenden Hochaltäre Schwabens: den Besigheimer, Blaubeurer, Heilbronner, Winnenthaler und jenem aus S. Maria Calanca in Basel, Hist. Mus. Die Außenseiten sind leer oder tragen Malerei (Blaubeuren). Das Primäre ist die Malerei auf den Flügeln, ausnahmslos begegnen wir in den frühen Schnitzaltären Schwabens der gemalten Innenseite des Flügels — in dem Dornstädter Altärchen, dem Tiefenbronner Magdalenenaltar, jenen in Sonthofen, Zell, Oberstadion, dem Scharenstetter, Rothenburger, dem Tiefenbronner und Sterzinger Hochaltar. Der Altar des Yvo Strigel in Disentis ist mit seinem Datum 1489 der früheste Altar, der das Flügelrelief aufweist. Die anderen tragen alle eine spätere Jahreszahl. Die Ausschmückung der Flügel liegt, wie die der Predella, vor allem in der Hand der Malerei. Das Flügelrelief ist lediglich eine Anpassung an die plastische Schreindarstellung, eine Verbeugung vor dem damaligen Verlangen nach Plastik, aber auch zugleich der letzte Triumph der Plastik, ehe sich die Malerei den ganzen Altar, Korpus und Flügel, zurückerobert. — Das Relief hat an dieser Stelle keine Berechtigung. Die Flügel sind beweglich, das ist ihre besondere Eigenschaft. Man verlangt aber für ein großes Relief einen festen, unbeweglichen Hintergrund, denn der Plastik, und damit auch

Digitized by Google

dem Relief, haftet in ihrer besonderen Eigenschaft als Körperbildnerin eine gewisse Schwere und Stabilität an. Ein figürliches Relief von etlichen Metern Höhe und Breite, das sich umwenden läßt wie ein Blatt und auch auf der anderen Seite betrachtet sein will, ist ein Unding. — Zudem läßt sich das Relief an dieser Stelle in einen gefährlichen Wettkampf ein mit dem vollplastischen Schreinrelief. Der tiefe Hintergrundschatten, der hier die plastischen Figuren umfließt, verschluckt förmlich das flachere Relief zur Seite mit seinen schwachen Gegensätzen zwischen Licht und Schatten. Bei etwas größerem Abstand des Beschauers vom Altar geht seine Wirkung völlig verloren (Heilbronn, Besigheim und Winnenthal bieten Beispiele dafür). Hier muß die Farbe Hilfe schaffen. Sie verstärkt die Gegensätze und verdeckt zudem die Nieten der Arbeit. — Das Relief ist meist aus Lindenholz à jour gearbeitet und dem Flügel aus rohem Tannenholz aufgelegt. Ohne Bemalung sind die Fugen der Arbeit rücksichtslos dem Auge zur Kontrolle preisgegeben, und so wirkt das Relief roh und unfertig. Die Blaubeurer Flügel zeigen eine sehr weitgehende Mitarbeit der Malerei; die Figuren und die nächste Umgebung, die romanische Ruine, sind Relief, der Hintergrund gemalt, eine reizvolle weite Landschaft mit hohem Horizont, die nur ein wenig von dem prachtvollen Golddamasthintergrund frei läßt. Der Meister wagt hier etwas Unerhörtes, daß er das hohe Blatt zu einer einzigen Darstellung benutzt, die anderen großen Hochaltäre zeigen alle eine Querteilung; zwei quadratische Felder übereinander sind die Regel (Heilbronn, Besigheim), die bisweilen nochmals zweigeteilt sind, so daß ein Flügel vier Darstellungen trägt (Winnenthal, Rothenburg, Basel-S. Maria Calanca). Die schmalen Rechtecke, die dem eigentlichen Flügel in Anpassung an den Schrein mit überhöhter Mitte aufgesetzt sind, werden mit Halbfiguren oder Ornament gefüllt, und als eine Fläche für sich behandelt. Nur bei kleineren Altären in Hall, Stuttgart und Creglingen ist die Schreinmitte als ein selbstständiger Teil behandelt, indem sie ihr eigenes Flügelpaar

Digitized by Google

hat, eine Erscheinung, die ganz und gar der schwäbischen Gewohnheit widerspricht und sich nur als die Aeußerung eines fremden Einflusses erklären läßt.

Der Flügel ist die erste Stelle im Altar, wo das Relief festen Fuß faßt, von dort aus greift es um sich und nimmt Schrein und Predella für sich in Anspruch. A jour gearbeitet, wird es dem alten Gehäuse eingefügt (Hutzenaltar in Ulm) oder dem zu einer Tafel verkümmerten Schrein oder Predella aufgelegt (Michaelsaltar in Hall — Zehntausend-Märtyreraltar in Schwaigern, der am beharrlichsten in der Verwendung des Reliefs ist und Schrein, Flügel, Predella damit bedeckt).

Das Relief im Schrein bedeutet in der Technik und vor allem in der Komposition ein Abweichen von der alten Tradition des schwäbischen Holzschnitzaltars. Es ist die letzte Stufe seiner Entwicklung und ein Merkstein auf dem Wege zum ganz gemalten Triptychon.

Digitized by Google

Kapitel III.

DAS ORNAMENT.

Es ist selbstverständlich für die Spätgotik, daß das Ornament im Altaraufbau seinen ständigen Platz hat. Im Schreinhintergrund, in der Vorderwand, zu Füßen und zu Häupten der Figuren, innen und außen, auf dem Flügel, auf den Schreinwangen, auf der Rückwand und am ausgelassensten oben im Aufbau, überall tummelt sich das Ornament.

Ein Schrein ohne Ornament ist ein Kasten, lediglich ein Behälter für die Figuren. Kraft seiner Form und seiner dekorativen Verwendung verleiht das Ornament erst dem Schreinkörper seinen ausgeprägten Charakter, bringt es den Altaraufbau mit dem umgebenden Raum, dem Kirchenchor in Verbindung, wie wir schon gesehen haben. Gerade das ist die süddeutsche und schwäbische Errungenschaft.

Der Wendepunkt in der Geschichte des Schreinornaments ist das Aufgeben des Maßwerks, der Uebergang zur naturalistischen Ranke.

Wir können die Auflösung nicht von Stufe zu Stufe verfolgen, die Ranke ist auf einmal da.

Nur in einigen Altarschreinen Schwabens treffen wir das Maßwerk — in den Tiefenbronner Altären von 1431 und 1469, dem Zeller, Haller (S. Katharina), Unterlimpurger, Riedener (jetzt Stuttgart A. S.), Scharenstetter,

Digitized by Google

und in den Marienaltären in Oberstadion 1458, Berghofen bei Sonthofen und Nürnberg G. M. (Hausaltärchen, nicht im Katalog angegeben).

Um mit dem ältesten, dem Tiefenbronner, zu beginnen, so ist im Schrein selbst bei einer spätgotischen Restauration das ursprüngliche Ornament einem wirren Distelgestrüpp zum Opfer gefallen. Uns gehen nur die schmalen Flügel an mit ihrem plastisch gearbeiteten und aufgelegten Maßwerk. Ein einziger Spitzbogen füllt die Breite genügend aus. Es ist ein hoch hinaufgezogener Kielbogen, der oben in einer Kreuzblume endigt. Beiderseits flankieren ihn stämmige Fialchen. Unterhalb der Kreuzblume trennt eine Horizontale das direkt auf dem Eselsrücken aufsitzende Spitzbogengitter von einem Ornamentstreifen aus rundlichen Fischblasen darüber. Für den Fußstreifen der Flügel, den oberen Abschluß und die Füllung der Spitzbogenfläche ist als Ausschmückung nur einfaches Maßwerk benutzt; das gleiche System treffen wir in den Altarschreinen von S. Katharina in Hall, S. Urban in Unterlimpurg und Rieden (Stuttgart A. S.) an. Der Zwickel zwischen Fiale und Spitzbogen ist hier mit einer Wand ausgefüllt, auf welcher das Stabwerk aufsitzt.[1] Das Charakteristische dieses frühesten, von verschiedenen Spitzbogen gebildeten Ornaments im Schrein ist das einfache Nebeneinanderreihen, die Addition der einzelnen Glieder in einer Fläche. Aehnliches begegnet auf holsteiner und lübecker Werken, mit dem Unterschied jedoch, daß es hier dreiseitige Baldachine sind, die in ihrem naiven, unvermittelten Nebeneinander eine Zerstückelung des Schreins zur Folge haben. Hier wie dort sind die Motive unmittelbar der gotischen Kirchenfassade entnommen.

[1] Bemerkenswert ist das Fußstreifenornament in dem genannten Haller Altärchen: zwei gegenständig bewegte Wellenlinien, in den Feldern dazwischen Fischblasen. Es ist eine charakteristisch spätgotische Formulierung des füllenden Maßwerks, wo die Bewegung zu ihrem Rechte kommt. Im schwäbischen Schrein begegnet es nur dieses eine Mal, auch auf schwäbischen Möbeln ist es mir nirgends vorgekommen, während es besonders auf vlämischen und niederrheinischen Kunstwerken nicht eben selten ist. — Noch auffallender ist das obere spitzenartige Schreinornament des Hochaltars von S. Michael in Hall und des kleinen Kreuzigungsaltars in Nürnberg G. M. (Kat. Nr. 343). Die vlämischen Eigentümlichkeiten sind nicht zu verkennen.

Digitized by Google

Nur eine Vereinfachung dieses alten schwäbischen Prinzips ist das Zusammenziehen einer zusammengehörigen Schreindarstellung unter einen einzigen breiten Eselsrücken. Es ist die Lösung, die sich beim Uebergang zu einer Darstellung in beinahe lebensgroßen Figuren ungesucht darbot. Ein elegant geschwungener Bogen bindet in Scharenstetten die Hauptpersonen zusammen, trennt sie zugleich von den Nebenfiguren. Zusammenfassend wirkt der Bogen im Tiefenbronner Schrein, während auf den Flügeln die zwei aneinandergereihten lediglich Füllwerk sind.[1] Die Form an sich hat insofern eine Aenderung erfahren, als die feinen Stäbchen breiter und ganz flach geworden sind. Das Tiefenbronner Ornament ist leblos und schablonenhaft, das Scharenstetter in jeder Beziehung verständnisvoller und besser gearbeitet. — Zwei weitere Altäre zeigen eine Verwendung dieser alten einfachen Maßwerkelemente: Die beiden in Herlins Werkstätte mit Malereien geschmückten Hochaltäre in Rothenburg (1466) und Bopfingen (1472). Das System ist beidemale das alte und beidemale in derselben Weise verwendet. Es hat eine merkwürdige Abwandlung erfahren, indem das bis jetzt in einer Fläche entwickelte Maßwerk von beiden Seiten aus zusammengeschoben ist wie ein elastischer Körper, so daß die Spitze eines jeden Kielbogens die Schreinrückwand berührt. —

Neues kündet sich in der Hohlkehle und im Fußstreifen (Bopfingen) an. Eine ganz besondere Phase der Entwickelung bedeutet der gezeichnete Hochaltar (Stuttgart) mit seinem Ornament. Es ist nur Maßwerk, und abgesehen von dem gewundenen Hohlkehlenblatt ist noch nichts von Pflanzenornament zu sehen; dennoch ist es

[1] Auf den Scharenstetter Flügeln fehlt das Ornament, ebenso auf denen der Altäre in Hall, Rieden-Stuttgart, Zell, Oberstadion (Marienaltar) und der mit dem Namen ‹Multscher› in Verbindung stehenden. Die Darstellung ist häufig so hoch hinaufgezogen, daß für das Ornament kein Platz mehr bleibt. Auf den Flügeln des Schreines in S. Kath. liegt der Horizont in der gleichen Höhe wie der obere Abschluß des Maßwerks, so daß der goldene Himmel eine bewußte seitliche Fortsetzung der goldenen Schreinvorderwand ist. Nur sehr schmal und bescheiden ist das feine durchsichtige Ornament der Flügel auf dem Rothenburger Hochaltar

Digitized by Google

weit moderner. Hier spricht zum erstenmale die eigentliche Spätgotik im Maßwerk selbst. Charakteristisch ist die Trennung zwischen einrahmenden und füllenden Gliedern, das Herausheben des Stabwerks, das hier die gleiche Rolle spielt wie in der Architektur die Rippe. Die Spitzbogen sind in die Höhe gezogen wie ein elastisches Band und dann plötzlich erstarrt. Das Schwerfällige, ans Material Gebundene des früheren Ornaments ist einer größeren Leichtigkeit und einer wie plötzlich erstarrten Bewegung geschwunden. Das Stabwerk entwickelt sich in diesem Sinne weiter. Die großen Altäre halten alle am alten architektonischen Stabwerk fest, mit Ausnahme des Besigheimer, und auch im kleineren ist es im allgemeinen das Geläufigere. Die einzelnen Bogen werden nach Belieben gereckt und gedehnt, sie überschneiden sich und brechen dann ab, um nicht weiter geführt zu werden, — dasselbe Schauspiel zeigt das Rippenwerk des spätgotischen Kirchengewölbes.

Hier setzt die Umwandlung in naturalistische Formen ein. Häufig behält das Stabwerk seine ursprüngliche architektonische Gestalt bei, während die dünnen, runden Wülste, die beiderseits die Hohlkehle begrenzen, in mehr oder minder glatte Aestchen übergehen (Heilbronn, Ulm, Hochaltar). — Logischer ist es das ganze Stabwerk mit seinen Spitzbogen, Wimpergen und Säulchen in ein Geäst zu verwandeln. Was auf den Flügeln häufiger Brauch ist, überträgt sich auf den Schrein. Ein oder zwei zwanglos sich neigende Stäbe bilden den oberen Abschluß, ohne in ihrer Stellung irgend welche Erinnerung an alte gotische Gewohnheiten zu verraten. So säuberlich geht die Entwicklung nun freilich nicht vor sich. Gleichzeitig erscheinen alle Formen nebeneinander, und schon der erste datierte Altar mit Rankenwerk, der des Ulmer Jakob Acker von 1483 in Rißtissen zeigt es in einer ganz ausgeprägten Weise: Beibehaltung der Fialen, aber in der verwandelten Gestalt von Aesten mit Blättern und Blüten, ohne

Digitized by Google

irgend welche Spur von totem Maßwerk.[1] Zwischen 1472, dem Bopfinger Hochaltar, und 1483 fällt nach der Aussage der uns erhaltenen Kunstwerke der Kampf zwischen dem geometrischen und dem naturalistischen Ornament im schwäbischen Schnitzaltar.[2] Unser Altar weist nach Ulm, und Ulm ist zu jener Zeit der Schauplatz der großen Kunst in Schwaben. Dort arbeitet von 1469—74 Jörg Syrlin sein monumentales Chorgestühl, das Beste, was Deutschland in der dekorativen Holzplastik geleistet hat. Es trägt reiches Ornament. Den oberen Abschluß bildet strenges spätgotisches Maßwerk, die Seitenwände sind mit gotischem Stabwerk durchbrochen, während die Füllungen, wo Halbfiguren nicht am Platze waren, das üppigste Blattgeschlinge tragen. Die künftige Richtung kündet sich verstohlen in kleinen Dingen an, so wachsen zum Beispiel an Stelle der Krabbe bisweilen Weinblatt und Traube oben aus dem Stabwerk-Spitzbogen heraus. Innerhalb der folgenden Jahre, ungefähr um 80 herum, mögen sich in Ulm die geometrischen Formen in vegetabile umgewandelt haben.

Was wir bis jetzt vom naturalistischen Ornament kennen, ist nur das Gerippe. Gestalt und Leben bekommt es erst durch die Form und Bewegung der einzelnen Blätter und Blüten. Alles Blattwerk im Schrein hat eine einzige Grundform, die sich überall herauskennen läßt. In der graphischen Kunst begegnet es uns auf Blättern Schongauers, des Meisters P. W., bei Dürer; in der Heraldik hat es sich wirksam an die Stelle der vom Helm wehenden Bänder gesetzt, der Schreiner verwendet es gern auf den Möbeln für Kirche und Haus. Die verschiedene Behandlung gibt ihm den wechselnden Charakter. Es ist üppig und massig bei den Kupferstechern und bei Syrlin, und dann wieder fein und spitz; hier könnte man an ein Distel-, dort noch am ehesten an ein Kohlblatt denken.

[1] Das Ornament ist restauriert und ebenso der Schrein mit den Figuren, aber etwas dürftig. Niemals sieht man im Schrein Rückwand und Bedachung aneinanderstoßen.

[2] Von dem 1478 datierten Altar in der Kilchberger Dorfkirche sind nur die Figuren und die Predella erhalten.

Digitized by Google

Es ist zu betonen, daß das einzelne Blatt sich nur in ganz wenigen Fällen einer ausgeprägten heimischen Pflanzenform anschließt — der schon erwähnten Distel.

Zum erstenmal begegnet uns diese gotische Ranke im Bopfinger Altar, als Füllmuster im Fußstreifen. Das Gerippe bildet ein dünner, rankenartig gewundener Ast. Von diesem gehen bandartige, verschlungne Streifen aus, die nur an den Enden verraten, daß sie Blätter bedeuten sollen, ein verwandtes Blattornament umspinnt das Kapitell des Jakobus im Rothenburger Schrein und begegnet, so verwandt, auch in der Architektur (Eßlingen, Frauenkirche). — Dieses gelappte, der gotischen Urform am nächsten stehende Blatt behauptet sich im Schrein. Man trifft es noch auf späteren Werken, in bescheidenen Resten auf dem Passionsaltar von Monakam, selbständiger auf dem Mittelrother Altar. Daneben gehen Hand in Hand zwei Richtungen, die es ins Naturalistische und Malerische umsetzen. Nehmen wir als Beispiel den Heilbronner Schrein und hier den Zweig oberhalb des Baldachins der Madonna. Die lappenartigen weichen Enden haben eckigen, präzisen Spitzen Platz gemacht. Kleine spitze Blattansätze an den Seiten gliedern das Blatt reicher, die Aderung ist schärfer betont, Licht und Schatten so mehr in Kontrast gesetzt. Geblieben ist die Grundform, das lange, zweigeteilte und auch in der Bewegung einer Ranke gleichende Blatt. Einen botanischen Namen kann man dem Gebilde nicht beilegen. In der Predella glaubt man deutlich das Distelblatt zu erkennen, wenn auch alles so dicht zusammengeballt ist, daß sich das einzelne Blatt nicht herausschälen läßt. —

Für diese malerische Ausbeutung des Blattwerks bietet das neue Jahrhundert die klassischen Beispiele. Am bekanntesten ist dafür der Besigheimer Altar, dem sich der Schwaigernsche Georgsaltar anreiht. Das Ornament ist dicht, in einer Fläche entwickelt, so daß sich die einzelne Ranke in ihrer ganzen Ausdehnung herausgreifen läßt. Charakteristisch ist die Durchlöcherung des Blattrandes wie mit einem Bohrer, es ist wie zerfetzt — oder von

Digitized by Google

Raupen angefressen, um bei der Natur zu bleiben. — Im einzelnen Blatt und in dem ganzen dichten Rankengewirr ist ein beständiger Wechsel von Hell und Dunkel. — Noch unfaßbarer und bewegter ist das Winnenthaler Schreinornament. Das einzelne Blatt steht der alten bandähnlichen Ranke näher. Es ist lang gezogen, dann wieder wie ein Band zusammengerollt und scheint wie vom Winde bewegt zu flattern. Dem Ganzen läßt sich aber nicht nachrechnen, es löst sich nicht in die einzelnen Bestandteile auf, denn das Ornament ist in die dritte Dimension ausgesponnen. — In kleinen Schreinen ist die harmlosere, durchgehends locker und spitz behandelte Blattranke das geläufige (Adelberg, Augsburg, Schnaith, Thalheim).

Werfen wir zum Vergleich noch einen Blick auf das nachbarliche Franken, auf Riemenschneiders Altäre. Das Element, die gotische Ranke, ist das gleiche, in gewissen Gewohnheiten, wie in der Durchlöcherung des Blattrandes ist auch eine Uebereinstimmung. Dennoch bestehen bestimmte Unterschiede. Das Ornament ist feiner und eleganter beim Franken, beim Schwaben massiger; das malerische Ganze spricht hier mehr, dort dagegen mehr die Linie. Das feste Maßwerkgerippe ist im schwäbischen Schrein niemals derart naturalistisch aufgelöst wie beispielsweise im Creglinger Marienaltar. Kräftiges Geäst vertritt wohl in Schwaben das Stabwerk (Monakam, Schwaigern, Besigheim, Meersburg), aber niemals die Ranke wie dort. Mehr noch als beim schwäbischen Ornament hat man bei dem des Riemenschneider das Gefühl der unmittelbaren Nachbarschaft der Goldschmiedekunst. —

Weinlaub und Ranke begegnen nur in dem Meersburger Verkündigungsaltar. Kein Schreinornament gleicht jenem in seiner malerisch weichen, unruhigen Behandlung. Die Blätter zittern und schwanken wie im Winde. Ein vereinzeltes Weinblatt findet sich im Heilbronner Hochaltar und hier zusammen mit der dürren Weinranke, der einzigen Holzart, die sich bestimmt erkennen läßt. — Die Blüte tritt beinahe versteckt zum Blattwerk hinzu. Die Auswahl ist nicht groß. Eine rosettenartige Blüte mit

Digitized by Google

steifen gezähnten Blütenblättern kommt in Verbindung mit dem durchlöcherten krausen und mit anderem Rankenwerk vor. Die fünfblättrige gotische Rose ist einmal, in dem Heilsbronner Marienaltar, zu erkennen. Beliebter ist eine Phantasieblüte, der man am ehesten mit der Passionsblüte eine Aehnlichkeit zusprechen kann. Die Blütenblätter ganz offen und elegant geschweift, manchmal halb geschlossen. Man vergleiche sie mit Blüten auf dem Kupferstich (B. 34) des Meisters E. S., wo sie als obere Endigung dreier verschlungener Fialenstäbe erscheinen. Mit ihnen zusammen und auch allein tritt der Granatapfel auf (Wimpfen, Quirinusaltar; Augsburg). Alle diese Blütenbildungen finden sich beim Meister E. S. auf dem Blatt der großen Patene (B. 165), wo eine ganze Sammlung fruchtartiger und im Einzelnen unendlich abgewandelter Blüten der Spätgotik nebeneinander ausgebreitet ist. Die einzige mit Sicherheit auf ihre Abkunft anzusprechende Knospe ist die der Distel. Sie kommt freilich nur zweimal vor, im Besigheimer und im Hutzenaltar, wo sie merkwürdigerweise der Krabbe als Begleiterin beigegeben ist. Die Krabbe macht die gleiche Entwickelung durch wie die Ranke, es soll nur auf die späteste Form hingewiesen werden, die sich uns gerade darbietet. Sie ist zu einer Art zusammengeballter Blüte geworden, die an einem langen Stil sitzt, der Rand ist aber derart zerlöchert, daß der Zusammenhang völlig zerrissen ist. Im Grunde die gleiche Erscheinung wie bei der gotischen Ranke. — Merkwürdig selten wagen sich Vögel ins Ornament; auf zwei Altären in Tiefenbronn und einem dritten in Schwaigern (Zehntausend-Märtyreraltar) begegnen sie uns.

Ganz geläufig ist dagegen die Verbindung der menschlichen Halbfigur mit der Ranke, so wachsen aus kelchartigen Gebilden zwischen den Distelranken der Heilbronner Predella Engelchen heraus. Sehr glücklich ist der Gedanke diese bloß ornamentale Zugehörigkeit der Figuren zum Schrein in eine tiefere Gedankenbeziehung umzusetzen. In den Sippenaltären sind die Halbfiguren,

Digitized by Google

welche in den Ranken den Schrein umgeben, die Vorfahren Christi, im Aufbau des Blaubeurer Hochaltares sind es die vier Kirchenväter.

Den aus dem Kelch herauswachsenden Engel treffen wir in der Gestalt des Putto im Renaissanceornament wieder. (Der Wimpfener Hochaltar ist ein gutes Beispiel für das Renaissanceornament im schwäbischen Schrein, wenn sich hier auch fränkische und schwäbische Art kreuzen.) Von Bedeutung sind die Unterschiede von dem spätgotischen Ornament. Die Ranke ist einfacher, die einzelnen Blätter weicher und voller, die ganze Bewegung träger. Die Verbindung der menschlichen Figur mit dem Vegetabilen ist organischer, die sich an den Leib ansetzenden Blätter wirken wie zum Körper gehörig, wie ein Schwanz. Die Täfelchen der Engel, die Kartouchen sind unvorbereitete Neuheiten. Dieses Ornament bedeutet keine Weiterbildung von alten Elementen, es ist importiert. Zum Glück begegnet es nur selten auf dem schwäbischen Altar (Ulm, Barbaraaltar; Neckargartach; Wimpfen, Hochaltar; Besigheim, Predella). Denn ihm fehlt jede innere Verbindung mit dem alten spätgotischen und nur im äußeren Umriß veränderten Schrein, dem es äußerlich aufgeklebt erscheint. Erinnern wir uns an den Ulmer Hauptaltar aus jener Zeit, der zudem noch zwei Jahre jünger ist als der Wimpfener, so erscheint es wunderbar, wie zurückhaltend man dort mit dem feinen Renaissanceornament umgeht. Es ist nur als bescheidenes Füllmotiv auf der Bank verwendet.

Mustern wir den scheinbar reichen Schatz der spätgotischen schwäbischen Schreinornamentik, so ist es charakteristisch, daß das Ornament in seiner Gesamterscheinung ein naturalistisches Gepräge hat, die einzelne Form dagegen sich nur in ganz seltenen Fällen auf eine wirklich lebende Pflanze zurückführen läßt. Hier wie überall gilt dasselbe von der Spätgotik — sie ist nur scheinbar naturalistisch. — Man verwendet naturalistisch geformtes Stabwerk mit stark stilisierten Blattformen zusammen (Monakam), man läßt Ranken und Aeste durch

Digitized by Google

das Stabwerk hindurchwachsen, man bindet dürres Geäst daran fest (Heilbronn). Die Fialen biegt man wie Zweige, sie scheinen zu wachsen. Das Ornament wird gehäuft, so daß vom Einzelnen nichts zu sehen ist, und nur das Ganze wie eine flimmernde Masse wirkt. — Aus all diesen Erscheinungen spricht eine souveräne Willkür. Und sieht man sich in der Architektur, der Steinplastik, der Goldschmiedekunst um — überall begegnet man den gleichen Erscheinungen. Der schwere Stein, das spröde Holz biegt sich mit derselben Selbstverständlichkeit wie das Metall. Neudörffer berichtet, zu welchen technischen Finessen das führte.[1]

Im Ornament konnte sich die Vorliebe der Zeit für die abenteuerliche Linie am zwanglosesten aussprechen, sie führte zu der eigensten Schöpfung der Spätgotik — dem Ornamentstich. Und in engster Wechselwirkung damit steht die hohe Blüte der Goldschmiedekunst, so daß es nicht wunderbar erscheint, daß Maler und Kupferstecher in dieser Kunst geschult wurden und ihr die Vorlagen liefern konnten. Kein Material kam dem Zeitgeschmack so entgegen, kein Stoff konnte das Ornament so verkörpern.

Willen und Material standen sich in Holz- und Steinplastik feindlich entgegen. Darin liegt der innere Widerspruch, das Rätselhafte des spätgotischen Kunstcharakters, aber auch zugleich sein Reiz und seine Anziehungskraft. Mag man sich auch häufig von dem zwiespältigen Sinn abgestoßen fühlen, die große handwerkliche Tüchtigkeit, die dem Material den menschlichen Willen mit solcher Energie einzuprägen und den rohen Stoff mit einem Gedanken zu beseelen wußte, und man hatte eben einen bestimmten Gedanken, bleibt immer an unsrer deutschen Spätgotik zu bewundern.

[1] Des Johann Neudörffer, Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547. Ed. Lochner. Wien 1875. S. 11.

Digitized by Google

Kapitel IV.

DIE POLYCHROMIE.

Hier ist es um das Material schlecht bestellt, denn es gibt nur eine ganz geringe Zahl von Altären, die ihr ursprüngliches altes Farbenkleid noch tragen, und dann haben diese eine Alterspatina angenommen, die dem modernen verweichlichten Auge erst die starken Farben genießbar macht. Mutwillige Zerstörung und unverständige Erneuerungen tragen die Schuld daran. Man bedenke, daß sämtliche Skulpturen der ehemals Dursch'schen Sammlung in der Lorenzkapelle zu Rottweil, einige ganz wenige ausgenommen, mit einer dicken erbsgelben Oelfarbschicht überschmiert sind. Völlig intakt sind der Blaubeurer Hochaltar, jener aus S. Maria Calanca in Basel und Zeitbloms Altar aus Kilchberg als glänzende Zeugnisse für die handwerkliche Tüchtigkeit des mittelalterlichen Malers. Unbehelligt von Restaurationen, nur stark vom Licht verblaßt und an einzelnen Stellen zerstört sind die Altäre von Kleinbottwar, Schwaigern (Hochaltar) und Monakam. Einzelfiguren, die sich die alte Bemalung gerettet haben, begegnet man noch häufiger, in Kirchen allerdings seltener heutzutage als in Museen.

Das beste Beispiel dafür, wie ein oberschwäbischer Meister eine nackte Figur bemalt, bietet das Figürchen des segnenden Christusknaben in dem Ulmer Gew. Museum. Auch in den Formen ist diese Statuette der klassische Ausdruck 'spätgotisch schwäbischer Kunst, sie erscheint

Digitized by Google

wie die Uebersetzung von Schongauers segnendem Christusknaben (B. 67) ins Plastische. Die Oberfläche glatt und glänzend wie Email. Mit der größten Sorgfalt ist die Farbe aufgetragen. Sie unterstützt die Modellierung, indem sie das Körperchen nicht gleichmäßig mit demselben Ton bedeckt, sondern an den Gelenken, an Brust und Leib eine kräftigere Schattierung zeigt. Das ist nicht Polychromie in unserm Sinne, wo die Statue in einen gleichmäßig leichten Ton getaucht erscheint, und nach Geschmack, Haar, Mund und Augen stärker gefärbt sind, sondern es ist ein regelrechtes Malen, wie der Maler auf seinen Tafeln malt.

Die technischen Vorbereitungen sind bekanntlich die gleichen. Das Holz wird mit Leinwand überzogen — allerdings nicht immer — und darauf der Kreidegrund für die Malerei aufgetragen. Inbezug auf Haltbarkeit stellte man die höchsten Anforderungen. Das geht aus den Werken selbst und aus den Vorschriften in den Urkunden hervor. So soll Isenmann (Vertragsurkunde für den Fronaltar in St. Martin zu Colmar von 1462 vergl. Woltmann, Rep. für Kunstwiss. II, S. 152) den Altar «Uff das allerbeste und mit dem vinesten und gantzem golde» vergolden, zu den Tafelbildern aber die allerbesten Oelfarben nehmen. Kaspar Isenmann und seine Erben sind haftbar für alle Gebresten, die sich an Bemalung und Vergoldung herausstellen, sie müssen sie kostenlos wieder herrichten.

Kehren wir zu unserm Ausgangspunkt, zum Schrein zurück. Die Sonntagsstimmung bei geöffnetem Schrein ist zum größten Teil die Wirkung der Bemalung, und genauer gesagt der Vergoldung. Die Gewänder, der Schreinhintergrund, die Flügel, das Ornament, alles ist mit kräftigem Glanzgold überzogen. Es ist schon darauf hingewiesen, daß die Gewandbehandlung die Vergoldung forderte. Die hüpfenden Lichter und Reflexe auf den Faltenbergen und Tälern sagen uns eigentlich erst, was das Gewand bedeuten soll. Sie sind wie Irrlichter, die den Menschen mutwillig täuschen und irreleiten wollen. Sie lassen das Auge nicht zur Ruhe kommen, es soll

Digitized by Google

sich immer wieder den Weg in das Faltenlabyrinth hinein suchen. Denn gerade das Suchen bedeutet Genuß.

Und nur durch das strahlende Gold kann der Altar auch in der Ferne sprechen, in dem dämmrigen Kirchenraum. Die anderen Farben werden verschluckt, aber das Gold antwortet auf jeden einfallenden Lichtstrahl und auf das gelbe Licht der brennenden Altarkerzen. Das glänzende Gold im Altarschrein wirkt in einem vom grellen Tageslicht erhellten Raum, in Kirchen und Museumsräumen mit weißen Fensterscheiben aufdringlich und roh. Es will und kann nur verstanden werden aus dem Raum, und aus der ganzen malerischen Zeremonie, als deren Mittelpunkt der Altar geschaffen ist. — Das Gold im Schrein ist Tradition.[1] Die großen goldnen Granatmuster, die in ihrer Strenge so feierlich und dekorativ wirken und immer starrer und lebloser werden mit dem vorrückenden Jahrhundert, wissen sich auch auf den Flügeln beharrlich gegen die neue Richtung in der Malerei zu behaupten. Nur auf den Außenseiten der Flügel kann der Maler Himmel und Wolken malen, wie er sie sieht. Innen muß alles Goldbrokat sein. Erst 1521 weicht Martin Schaffner mit Bewußtsein von der alten Tradition ab. (d. h. im Schreinaltar. Das ganz gemalte Triptychon nahm von vornherein andere Freiheiten für sich in Anspruch.) Es lassen sich kaum Beispiele für Abweichungen von der Regel beibringen (Monakam). Das Umhängen der Flügel ist schuld an den scheinbaren Ausnahmen (Schnaith, Flein).

Mit dem Gold zusammen tritt das Silber auf, im Ornament für Blumen und Aeste, und für Wappen und Inschriften. Neben dem metallischen Glanz können sich nur kräftige Farben behaupten. Die Auswahl ist nicht groß. Ein sattes, kräftiges Rot ist die Lieblingsfarbe. Es ist die Regel für die einfassenden Teile, so für die Rahmenleisten, die ebenso regelmäßig mit kleinen goldnen Rosetten belebt werden, seltner mit dem gewundenen Blattornament

[1] Vgl. den Paktbrief vom 6. Mai 1511 zwischen der Pflegschaft der Memminger Liebfrauenkirche und Meister Yvo Strigel, veröffentlicht Vischer, Ueber Yvo Strigel und die Seinen. Anz. f. schweiz. Altertumskunde 1888, S. 111.

Digitized by Google

wie auf Herlins Altarflügeln. Blau wird für die füllenden Teile benutzt, für den Hintergrund von Schrein, Predella und Außenflügeln.[1] Meist ist das goldne Ornament, sei es nun Maß- oder Rankenwerk, auf blauen Grund aufgelegt. Im Blaubeurer Schrein wechseln Blau und Rot ab, als Untergrund für die goldnen Ranken im Schreinbaldachin. Grün unterstützt das Rot. Es kommt auch nur auf den einrahmenden Teilen vor und im Aufbau. Beispiele sind der Magdalenenaltar in Tiefenbronn mit seinen leuchtend grünen Rahmenstreifen, welche die goldnen Buchstaben der Inschrift tragen, und der Hochaltar in Schwaigern. Weiß findet sich ganz selten. Merkwürdig ist der Schreinaufsatz von Kleinbottwar durch die reiche Verwendung von weiß. Die Fialchen sind weiß und von blauen oder roten blaugesäumten Querstreifen gleichsam umwunden. — Denselben Farben rot, blau und grün begegnen wir im Gewand der Schreinstatuen, dazu kommt noch mattlila, weiß und schwarz, wo es das Ordenskleid verlangte. Mattblau, hellbraun und dunkelbraun sind die Gewandfarben der Frauen vom heiligen Grab der Katharinenkirche in Schw. Hall. Nach alter-Vorschrift ist das Futter der goldnen Gewänder blau. Rot kommt wohl vor, aber weit seltner. Durch Farblasuren über Gold und Silber schafft man eine Bereicherung. Die goldnen und silbernen Gewänder werden auch mit farbigen Mustern überzogen, und umgekehrt die bunten Stoffe mit aufgemalten goldnen Blumen, Sternen und Rankenwerk belebt. Die Kleider des Johannes und der Maria im Monakamer Schrein zeigen die Spuren einer Gewohnheit, die sich nur selten beobachten läßt. Im Gewand sind große Flecken ausgespart, die ursprünglich mit bedrucktem Damaststoff beklebt waren. Sonst wird das Damastkleid der Statue ebenso hergestellt wie auf den Bildern, das Muster wird dem nassen Kreidegrund eingepreßt.

Von einer Darstellung der Entwicklung der schwäbischen Statue nach Seiten der Polychromie muß abgesehen werden,

[1] In dem Vertrag mit Pacher für den Altar in Gries wird für die «Rückwand in Flügen» blaue Farbe vorgeschrieben.

Digitized by Google

denn im Gegensatz zu der großen Anzahl altbemalter schwäbischer Statuen aus dem Ende des Jahrhunderts, haben wir aus dem Beginn des Quattrocento so gut wie keine. Doch erscheint die Behauptung nicht zu kühn, daß die Verwendung des Goldes für das Gewand und auch sonst im Altar mit dem fortschreitenden Jahrhundert zunimmt. Man untersuche daraufhin den schon genannten Paktbrief des Yvo Strigel und vergleiche die wenigen in ihrer Bemalung erhaltenen Figuren aus dem Anfange des Jahrhunderts.

Mit den Skulpturen stimmen in der Färbung die Flügelbilder überein. Sie sind wie der goldne Schrein, im Kirchenraum an ihrem Platz, in dieser farbigen Atmosphäre, wo die Glasfenster mit ihren vollen, leuchtenden Farben der unmittelbare Ausdruck des gesunden Farbengefühles der Zeit sind. Die Spätgotik liebt in der einzelnen Form das Feine, Zierliche und Präzise. In der Farbe äußert sich dasselbe Empfinden. Mit ihren kräftigen ungebrochenen Lokaltönen steigert sie die Form in der Bestimmtheit des Ausdrucks. Wir nennen die Spätgotik malerisch; ihre Farbe an sich ist es sicherlich nicht. Die Brechung der Farbe, das Verschleifen der Uebergänge sind unbekannte Feinheiten, die als erster Grünewald entdeckt hat, wir müssen sie vergessen, wenn wir die malerischen Bestrebungen der Spätgotik verstehen und würdigen wollen. Sehr malerisch ist die Anwendung des Goldes für die plastische Gewandfigur, es bedeutet hier die Unbestimmbarkeit des Körperlichen, die bloße Erscheinung. Eine solche vergoldete Statue ist malerischer, hat mehr von der reinen Erscheinung an sich als die gemalte Figur, denn unsre deutsche spätgotische Malerei hat von Haus aus gerade für das, was die Malerei vor der Plastik voraus hat, für die Darstellung der Lichtwirkungen auf den Körper und im Raum wenig Verständnis. Witz und Multscher zeigen sich gerade hier als Schüler der Niederländer. — Die Einzelform ist präzis und klar, z. B. die einzelne Falte im Gewand, in ihrer Häufung sucht man das Unbestimmte der Erscheinung, das malerische Gesamtbild. —

Digitized by Google

Als künstlerische Potenz ist die Farbe der unmittelbare Ausdruck der Persönlichkeit und des Stammes, der zuverlässigste Gradmesser der Empfindung und der Stimmung. Sie kann uns den Unterschied angeben zwischen der Natur des oberdeutschen und des niederdeutschen Malers im 15. Jahrhundert, zwischen der des Franken und des Schwaben. Die schwäbische Farbe ist heller, leichter und harmonischer. Der Franke ist wie in der Form, so auch in der Farbe härter als der Schwabe. Er hat vielleicht mehr Verständnis für die Form; das feinere koloristische Gefühl geht ihm aber ab. Große Maler hat Franken nie hervorgebracht. Was bedeutet Dürer in seinen bedeutendsten Gemälden als Maler neben dem ihm als künstlerischer Persönlichkeit weit unterlegenen älteren Holbein oder neben Burgkmair? In Worte läßt sich der Unterschied nicht fassen, die uns zu Gebote stehenden Begriffe sind zu allgemein für diese feinen, bestimmten Unterscheidungen.

Unbemalte schwäbische Schnitzaltäre gibt es nur wenige. Sieben sind mir im alten Schwaben begegnet, in: Besigheim, Schwaigern (2), Geißlingen, Alpirsbach, Oehringen und Winnenthal. Nur die nackten Teile und die Haare der Alpirsbacher Schreinstatuen sind bemalt. Mit dem Holzton übereinstimmend sind die Flügelbilder braun in braun gehalten. Eine auffallende und ganz vereinzelte Erscheinung. Die Außenseiten der Flügel vom Besigheimer und Geißlinger Altar sind leer. Daraus möchte man schließen, daß die vollständige Bemalung ursprünglich geplant, aber nicht ausgeführt worden ist. Zumal das Veitsrelief (Ehingen a. D., Stadtkirche) von Christoph von Urach, dem Meister des Besigheimer Hochaltars, alt bemalt ist.

Einige Figuren im Aufsatz des Winnenthaler Altars zeigen schwache Reste von Bemalung — soweit man dem Auge in der Entfernung trauen darf. Jedenfalls ist der schwäbische Schnitzaltar ohne Bemalung eine seltene Erscheinung, und der Mangel an Farbe in diesen späten Werken hat mit der Stilentwicklung der schwäbischen Plastik nichts zu tun. —

Digitized by Google

Die wichtigste Frage, welche mit der Polychromie zusammenhängt, ist die nach der Arbeitsteilung zwischen Bildhauer und Maler. Ist der Bildhauer und Maler in der Regel eine Person? Wird dem Maler oder dem Bildhauer der Altarauftrag gegeben, oder beiden gesondert? Wer hat die Leitung des Ganzen? Die Kunstwerke selbst und die Urkunden, soweit wir ihrer habhaft werden können, müssen uns Rede stehn.

Den Martin Schaffner nennt die Wettenhäuser Chronik einen «Statuarius und pictor».[1] Sein Biograph teilt ihm als eigenhändige Arbeit eine Statuette der Anna Selbdritt zu im Kloster Wettenhausen (sie entzieht sich meinem Urteil, da ich sie nicht sehen konnte). — Drei vollständig erhaltene Schreinaltäre tragen Malereien von Schaffners Hand: die Altäre in Wasseralfingen, Augsburg (Dom) und Ulm (Münster). Von einem vierten, dem Rosenkranzaltar in der Wettenhäuser Klosterkirche, ist nur noch der Schrein erhalten mit der Krönung Mariens.[2]

Im Wasseralfinger Schrein stehen drei Heiligenfiguren nebeneinander. Nur im Gewand zeigen sie eine mühsame Anpassung an Gewohnheiten Schaffners. In ihrer befangenen Auffassung aber sind sie so weit entfernt von den gemalten Flügelheiligen, daß eine Vorlage seiner Hand ausgeschlossen ist, andernfalls müßte ihn der Holzschnitzer recht wenig verstanden haben.

Das Augsburger Schreinrelief: Mariens Tod, wird[3] für eine Werkstattarbeit erklärt. Jedenfalls ist es interessanter als die Gemälde, wo sich der Maler sehr unselbständig und flüchtig zeigt. Das Wenigste an diesen Bildern stammt von Schaffner, der Vergleich mit der Plastik ist deswegen ein mißlicher. Die Uebereinstimmungen zwischen Malerei und Plastik sind gering; in Typen, Proportionen und Be-

[1] S. Graf Pückler-Limpurg, Martin Schaffner, Straßburg, 1899, Stud. z. deutsch Kunstgesch., Heft 20, S. 15.

[2] Vgl. Schröler, Arch. f. christl. Kunst, 1893, S. 35 ff., wo die Stelle aus der Chron. Wett. Tom. III, pars I, S. 166: Schaffner habe «in primo seculi decimi sexti exordio universam hierarchiam coelestem in ara beatissimae virginis nostrae» gefertigt, zuerst auf den erwähnten Schrein in der Wettenhäuser Klosterkirche bezogen wird. Graf Pückler-Limpurg, a. a. O., S. 14.

[3] Graf Pückler-Limpurg, a. a. O., S. 14.

Digitized by Google

wegungen nichts als Abweichungen. Die Menschen auf den Bildern sind breiter und schwerfälliger, die plastischen Figuren zarter und behender. Sie haben noch mehr Spätgotisches an sich, auch im Gewand, das im übrigen mit seinen langen Faltenkämmen auf die Gewandbehandlung in den späten Schreinfüllungen von Schaffners Altären hinweist. Das feine Figürchen der knieenden Maria hat sehr viel von Schaffners Eigenart, und die fliegenden Engel werden wir ebenso in den anderen Altären wiederfinden. Die übersichtliche geschlossene Komposition geht entschieden auf eine Vorlage Schaffners zurück. — Der Wettenhäuser und der Hutzenaltar gehören eng zusammen. Bis in die kleine zufällige Falte und den Ueberschlag stimmen die Mantel-draperien der vier Sitzfiguren überein, Christus mit Maria, Gott Vater mit Anna. Das Ulmer Werk ist das spätere, die Gewandbehandlung ist freier, die Falten sind breiter auseinander genommen, aber noch immer sehr befangen und kleinlich, im Vergleich zu ihrem Vorbilde den gemalten Draperien. Die Haarbehandlung ebenfalls fortgeschrittner, die einzelnen Strähnen drahtartig dünn und frei gearbeitet. Die Komposition für die Krönung Mariens stammt entschieden von einem Maler. Die Heerschar der Engel und Heiligen im Hintergrund ist ein durchaus malerischer Gedanke. Die Putten, die runden Formen, sprechen für Schaffner. Die Puttenköpfe gehen mit den zwei Engelsköpfchen im Augsburger und dem Christkind im Ulmer Schrein zusammen. Beide Werke sind von der gleichen Hand geschnitzt, sehr wahrscheinlich nach Vorlagen von Schaffner. Hinter seinen gemalten Werken stehen sie jedoch zu weit zurück, als daß man sie ihm nur dem Stil nach als eigenhändige Arbeiten zumuten dürfte. — Auf die gleiche Schreinerwerkstatt weisen die Schreinform mit den abgerundeten Kanten und das Ornament.

Prüfen wir die Altäre einiger andrer bedeutender schwäbischer Maler nach ihrer Verwandtschaft zwischen Malerei und Plastik.

Digitized by Google

Herlins[1] Hochaltäre in Rothenburg o. d. T. und Bopfingen zeigen in der Plastik keinerlei Verwandtschaft mit der Malerei. Dagegen weist das übereinstimmende Ornamentsystem auf die gleiche Schreinerwerkstatt. Die Plastik im Bopfinger Altar ist nicht von derselben Hand wie die köstlichen Rothenburger Figuren, sie bedeutet einen ganz merkwürdigen Sprung innerhalb von sechs Jahren. — Die Kreuzabnahme im Tiefenbronner H. A. hat in der ganzen Anordnung starke Anklänge an Fränkisches, an Wohlgemuts Kreuzabnahme vom Hoferschen Altar in München. Da ist zugleich eine Uebereinstimmung mit dem Stil der Flügelbilder, in Komposition und Farbe macht sich hier das fränkische Element stark bemerkbar.[2] In den plastischen Arbeiten aber sind die Typen charakteristisch schwäbisch, so daß man zur Annahme einer anderen Hand geführt wird. Wir wissen, daß Schüchlin und sein Schwager Rebmann gemeinschaftlich Altäre gefaßt haben. 1474 wurde ihnen die Altartafel im Chor der Martinskirche zu Rottenburg a/Neckar zu fassen verdingt, um 425 Gulden.[3] — Der Rosenkranz- und der Kreuzaltar in Tiefenbronn weisen in den Skulpturen auf die gleiche Werkstatt, in den Malereien aber auf verschiedene. Damit ist die Identität von Maler und Bildschnitzer ausgeschlossen. Von dem gleichen Bildhauer ist die Magdalena in Mosers Altar.

Zeitbloms Altäre aus Kilchberg (Stuttgart G. G.) vom Herberge (Stuttgart G. G., die Skulpturen restauriert und in der Kirche zu Untergöppingen vgl. Paulus-Gradmann, Jagstkreis S. 82), in Eschach (die Gemälde in Stuttgart G. G. und Berlin, der Schrein mit den Figuren restauriert, noch am alten Platz, siehe Paulus-Gradmann E. A. Lief. 1/2), Adelberg und Schwendi haben, soweit wir sie heute

[1] A. Gümbel, Der Bildschnitzer Simon Lainberger von Nürnberg, ein Mitarbeiter Herlins. Nürnberger Altäre in Dollnstein (Mittelfranken) und Grettstadt (Unterfranken). Rep. f. Knstwiss. XXIX (1906), S. 223.

[2] Vischer, Studien zur deutschen Kunstgeschichte S. 309.

[3] Vgl. Weitenauer, Liber trad. Mauritii bis 1678, S. 136, 139; im Pfarr-Archiv zu Rottenburg-Ehingen. — Strauch, Pfalzgräfin Mechthild in ihren litt. Beziehungen. Tübingen 1883 S. 4.

Digitized by Google

in erneuertem Zustand — nur der Kilchberger Schrein ist unversehrt — beurteilen dürfen, ziemlich gleichgültige und recht verschiedene Figuren. Die durch die Restauration im Ausdruck völlig verdorbenen Frauen im Adelberger Altar zeigen nicht die geringste Aehnlichkeit mit Zeitbloms kräftigen Typen. Nur im Gewand finden sich Beziehungen. Auch die Krönung Mariens im Kilchberger Schrein scheint mir für Zeitblom zu fein, die Typen weichen stark ab von den seinigen und sind mit den Adelbergern zu vergleichen. Möglicherweise stammen sie aus der gleichen Werkstatt.[1]

Der Blaubeurer H. A., an dessen Ausschmückung Zeitblom in hervorragendem Maße beteiligt war, zeigt zwischen den plastischen und gemalten Heiligen keinerlei Zusammenhang, und auch mit den genannten Zeitblomschen Altären ist in den plastischen Arbeiten eine Verwandtschaft nicht zu spüren. Dagegen hat der Wippinger Altar in Plastik und Malerei (Predella) entschiedene Beziehungen zu dem Blaubeurer.

Die Altäre des Yvo Strigel in Frankfurt und Basel, 1505 und 1512, sind in derselben Schreinerwerkstatt entstanden. Das Maßwerkornament von Schrein und Flügel ist dasselbe und ebenso das Granatmuster des Hintergrundes. Doch die Statuen sind nicht von dem gleichen Meister. In dem Basler Altar ist stilistisch kein Zusammenhang zwischen Plastik und Malerei zu entdecken. Wahrscheinlich hat Strigel, wo es sich um einen so großen Auftrag handelte, den besten Meister in Memmingen oder Umgegend zugezogen und hat nur die Leitung des Ganzen in Händen gehabt. Die Reliefs sind ausgezeichnet durch die Komposition und sehr wahrscheinlich nach seinen Entwürfen geschaffen.

Hervorzuheben sind dagegen die Altäre in Rißtissen,[2] von Jakob Acker von Ulm 1483, in Monakam 1497 und in Merklingen, wo die gemalten und die plastischen

[1] Vgl. Kap. VI, S. 121.

[2] Da dieser Altar in seinen gemalten Teilen stark restauriert ist, ist hier Vorsicht im Urteil am Platz.

Digitized by Google

Heiligen in Gewand und Typen eine Uebereinstimmung zeigen, die sich nur durch eine Vorlage vom Maler erklären läßt oder durch seine Mitarbeit.

Es ist ein seltener Fall, daß Malerei und Plastik entwicklungsgeschichtlich und qualitativ auf gleicher Stufe stehen im Altar. Die Malerei ist durchgängig die modernere. Diese Erscheinung ist es, welche die Erkenntnis der gleichen Hand in den gemalten und den plastischen Teilen eines Altars so ungeheuer schwierig, ja beinahe unmöglich macht. Eine Tatsache, die zur Vorsicht mahnt. Aus dem Stil allein hätten wir nicht schließen können, daß der Bildhauer Multscher zugleich Maler war. — Schon das Dornstädter Altärchen zeigt diesen Unterschied. Die Rothenburger Schreinfiguren weisen erst in Einzelheiten den Weg, welchen die Spätgotik gehen wollte; in den Flügelbildern ist der Gewandstil der Spätgotik schon ganz bestimmt herausgearbeitet. Vom Tiefenbronner Hochaltar bemerkt Reber a. a. O., S. 378, die «Schnitzstiligkeit» sei in den Gemälden ausgeprägter als in den Schreinfiguren. Was heißt das anders, als daß die Malerei entwicklungsgeschichtlich auf höherer Stufe steht? auch jüngere Altäre, wie der Blaubeurer und der Hutzenaltar weisen in dieser Beziehung eine Lücke auf zwischen Malerei und Plastik.

In dem Scharenstetter Kreuzaltar, bezeichnenderweise einem Uebergangswerke, stehen Malerei und Plastik auf gleicher Stufe.

Durch die nähere Bekanntschaft mit den vielen, auch minderwertigen, Altarwerken in den württembergischen Kirchen gewinnt man die Ueberzeugung, daß im schwäbischen Altar die Malerei entschieden die führende Kunst ist. Es drängt sich dem Beschauer vor den Altären mit Malereien und Schnitzereien durchgehends die Ueberzeugung auf, daß beides von verschiedener Hand ist und aus verschiedenen Werkstätten stammt. Wie sich aber heutzutage bedeutende Maler in der Plastik versuchen und hier Großes leisten, so wird es in der deutschen

Digitized by Google

Kunst des 15. Jahrhunderts auch gewesen sein — einzelne Künstler hat es immer gegeben, die in einer Person Maler und Bildhauer waren. Bei dem ungeheuren Bedarf an Altären erscheint die Arbeitsteilung zwischen Plastik und Malerei das einzig Mögliche und Ersprießliche.[1] Wir haben heute kaum den zwanzigsten Teil des alten Bestandes. Von den 60 bis 70 Altären[2] im Ulmer Münster sind heute nur noch 5 erhalten und sicher nicht die bedeutendsten, die Martinskirche in Memmingen hatte 21,[3] die Hirsauer Klosterkirche[4] mindestens 20 aufzuweisen, die alle zugrunde gerichtet sind. In der Nördlinger Georgskirche[5] waren 20, nur 2 sind heute noch dort. Und diese Beispiele ließen sich leicht mehren.

Die Betrachtung der Altäre selbst führt zu der Annahme einer Arbeitsteilung zwischen Maler und Bildhauer, zu der Erkenntnis, daß ein Maler das Fassen übernahm und zwar in einigen bestimmten Fällen derselbe, der die Flügel gemalt hat. In dem Monakamer Altar, wo die Köpfe unberührt sind, zeigt der plastische Christus mit dem gemalten eine genaue Uebereinstimmung in der feinen Tönung der blauen Todesschatten in den Augenhöhlen, in den blauen Lippen und den leuchtend roten Blutstropfen. Auch der zarte blaue Rand der Wunde ist hier wie dort der gleiche. Die Innenseiten der Blaubeurer Flügel sind von dem Maler gemalt, der den Abschied des jungen Johannes und seine Bußpredigt auf den Außenseiten gemalt hat.

Fragen wir noch die spärlichen urkundlichen Zeugnisse und zunächst die Inschriften[6] um Rat. Nur von 25 schwäbischen Altären sind mir Inschriften mit einer bestimmten Angabe des Künstlernamens bekannt. Von diesen sondert eine einzige zwischen Maler und Bildhauer als Urheber und

[1] Vgl. Robert Vischer, Studien zur deutschen Kunstgeschichte. S. 374.

[2] Vgl. Beck, Altäre und Pfründen im Ulmer Münster. Diöz. Arch. von Schw. VII. (1890) S. 31 ff.

[3] Vgl. Allg. Geschichtsfreund 1889, S. 67 (Vischer).

[4] Cod. Hirs. M. G. Ss. XV, S. 254.

[5] Mayer, Die Stadt Nördlingen, ihr Leben und ihre Kunst im Lichte der Vorzeit. Nördlingen, 1876. S. 199 f.

[6] Vgl. den Anhang dieses Kapitels.

Digitized by Google

führt zwei Namen an, während die andern nur einen Namen nennen. 15mal ist er in seiner Kunst näher bezeichnet als Maler, neunmal fehlt jeder erklärende Zusatz.

Wer hat das Recht seinen Namen als einzigen in der Inschrift zu nennen und sich damit als den Urheber des Altars hinzustellen? Doch nur der Künstler, der den Auftrag erhalten und die Leitung des Ganzen übernommen hat, der Werkmeister, wie sich als Einziger Lukas Moser nennt. Und wie erklärt sich das Fehlen der Künstlerbetätigung in den übrigen Inschriften? Sie wiederholen nur zwei Namen: Multscher und Strigel. — Die einfachste Annahme ist die, daß der Werkmeister hier für die plastischen wie für die gemalten Teile die Verantwortung auf sich nimmt, während dort der Maler ausdrücklich nur alles Gemalte als sein Werk ausgibt. — Multscher ist als Bildhauer urkundlich beglaubigt. Die genaue formale Uebereinstimmung seiner Inschrift auf dem Flügelfeld mit dem Pfingstfest in Berlin mit jener unter den Kargschen Verkündigungsaltar im Ulmer Münster in den Stein gegrabenen zwingt zu der Annahme, daß die Bilder in seiner unmittelbaren Nähe, in seiner Werkstatt und unter seinen Augen, wenn nicht «manu sua propria» gearbeitet sind. Und das ist das Wahrscheinlichere. Schon die Art und Weise, wie die Inschrift auf dem Gemälde angebracht ist, kommt einer urkundlichen Aussage gleich. — Yvo Strigel nennt sich selbst «bildhower» 1478. Als Maler ist er beglaubigt in seinem Kontrakt mit der Liebfrauenkirche von Memmingen (1514) wegen der Bemalung des Marienaltars.[1] —

Ueber die Abfassung der Inschriften wäre noch hinzuzufügen, daß der Altar immer als Ganzes genommen wird. Die geläufige Bezeichnung dafür ist «werck», im lateinischen Text «opus» (S. Maria Calanca-Basel — Disentis). Seltner begegnet man «daffel» (Rißtissen — Tiefenbronn) und «tabula» (Zell bei Oberstaufen). Yvo Strigel, der seine Inschriften lateinisch abfaßt, läßt den jetzt in Frank-

[1] Vgl. R. Vischer, Anz. f. schweiz. Altertumskunde 1888, S. 111.

Digitized by Google

furt befindlichen Altar von 1505 und jenen in Igels (1506) selbst reden — me fundavit (locavit) Yvo Strigel.

Auf kleineren, weniger bedeutenden Altären, wo nur Malername und Jahreszahl stehen, zeichnet wahrscheinlich, wer zuletzt die Hand ans Werk legt.

Immerhin mag man die Malerarbeiten für wichtiger gehalten haben als die des Bildhauers, und das kann recht wohl der Grund dafür sein, daß wir so viele Malernamen auf den Altären antreffen, und keine von Bildhauern.

Mit den Urkunden steht es noch kümmerlicher als mit den Inschriften. Aus Schwaben selbst haben wir so gut wie keine Vertragsurkunden mehr, es ist mir nicht gelungen über erhaltene Altäre welche zu finden.[1] Ein glücklicher Zufall muß hier der Wissenschaft zu Hilfe kommen.

Der schon erwähnte Paktbrief zwischen Yvo Strigel und der Liebfrauenkirche, einige Urkunden aus der benachbarten Schweiz und Rheinschwaben und Notizen der Augsburger Pfarrechnungsbücher sollen als dürftiger Ersatz herangezogen werden.

In jenem Memminger Vertrag, 1514, wird verkündet, daß die Geistlichen, Pfleger und sachverständigen Bildhauer «dem ersamen und beschaiden maister yffen strigel maler . . . . . zugefügt und angedinget haben, zefassen und malen die tafel und was darzu gehört uff unser lieben frowen altar.» Folgen die genauen Anweisungen für das Fassen und die Angabe, was auf die Außenseiten der Flügel gemalt werden soll, nämlich Mariens Himmelfahrt oder ihr Tod. Es «soll die tafel in Jahrsfrist oder ungevarlich uff assumptio Marie über ein jar gemachet, gefasset und uffgesetzt werden.»

Kein Wort über die plastischen Arbeiten, welche Heiligen im Schrein und im Aufsatz stehen, was die Reliefs auf der Innenseite der Flügel darstellen sollen. Das ging also Yvo nichts an, darüber hatte man schon verfügt. Er

[1] Meine Anfragen im königl. Staats-Archiv zu Stuttgart und in den verschiedenen Pfarrregistraturen waren erfolglos.

Digitized by Google

soll sich mit der Arbeit so einrichten, daß der Altar zu Mariens Himmelfahrt aufgestellt ist.

Hier hätten wir den Beweis für ein gesondertes Verhandeln des Auftraggebers mit Maler und Bildhauer.

Im Schiedsspruch des Bischofs Ortlieb von Chur, datiert vom 22. Jan. 1491, beim Streit zwischen dem Churer Domkapitel und dem schwäbischen Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg, der den Hochaltar in Arbeit hatte, heißt eine Stelle: «und sol der yetz genant maister Jacob die heren obgemelt an der tafell noch den maister, dem sie die zu vergulden verdingt haben fur dis hin nit mer summen.»[1] Daraus geht hervor, daß der Auftraggeber dem Bildhauer die Schnitzarbeiten und unabhängig von ihm einem Maler das Vergolden und Bemalen verdingt hatte. — Das Seitenstück zu dieser Urkunde bildet der schon erwähnte Vertrag der Kirchenpflege von S. Martin in Colmar mit dem dort angesessenen Maler Kaspar Isenmann. Sie bezieht sich nur auf die Arbeit des Vergoldens und Bemalens. Der Schrein mit den plastischen Figuren und der Aufbau werden als gegeben, als schon vollendet vorausgesetzt.[2] Es ist dieselbe Arbeitsteilung hier wie dort, das gesonderte Verhandeln des Auftraggebers mit Bildhauer und Maler. Dabei erfahren wir etwas Genaueres über die Arbeit des Malers. Er hat den Altar innen und außen zu bemalen, den ganzen Altaraufbau mitsamt dem Ornament zu fassen und zu vergolden.

Ein weiteres Beispiel ist der Kontrakt zwischen dem Magdalenenkloster an den Steinen zu Basel und dem Maler Hans Herbst von 1518 (Klosterarchiv M. Magd. Nr. 795),[3] wo auch nur vom Fassen und Vergolden des Altaraufbaus mit seinen Figuren gesprochen wird. «Anno

[1] Die ganze Urkunde im Wortlaut veröffentlicht von Pfarrer Busl, Arch. f. christl. Kunst 1887, S. 86.

[2] Vgl. Woltmann, a. a. O., S. 152. Woltmann nimmt als corpus keinen Schrein mit Statuen, sondern ein Tafelbild an. Dem widerspricht die Gewohnheit der Zeit. Es existiert aus jenen Jahren kein einziger großer Altaraufbau, noch dazu mit plastischen Figuren im Aufsatz, der als Mittelstück an Stelle des Schreins ein gemaltes Bild hätte. Auch bietet der Wortlaut der Urkunde in keiner Weise einen Anhalt für jene Annahme.

[3] Veröff. von His-Heusler. Anz. f. Kunde d. deutsch. Vorzeit XIII. Col. 272.

Digitized by Google

XV° achtzechen jor uff fritag noch sant annentag der großmutter cristi hand wir priorin suppriorin und schaffnerin zu sant marien magdalenen an den steinen prediger ordens verdingt zefassen die taffel uff sant maria magdalenen altar in unser kilchen dem bescheidenen maister Hans Herbst in mossen hie noch stodt.» Die Tabernakel und Magdalenens Kleid sollen Gold sein, das Fleisch aber fleischfarbig. Die Hohlkehlen blau. «item die landschafft in der tafel verguldet oder versilbret und glasiert dornoch es sich erhöischt.»

Das anschaulichste Bild der Entstehungsgeschichte eines Altars gibt vielleicht eine Notiz im Anhang eines Guetterbuchs der Pfarrzech unser lieben Frauen zu Augsburg.[1] «Anno 1480 Jar hatt man die Tafel uff Sannt Michels Altar geschnitten. Anno 1481 Jor hatt man die Tafel verdingt ze malen an Gumpolten Gilltlinger zu zwayen Jaren die usz zu beraitten und hatt davon zu vergulden und zemalen geben 400 guldin . . . 1484 an S. Michelstag ist die Tafel gemalt und gesetzt worden.» Daß wir es hier mit einem Schreinaltar zu tun haben, geht aus folgendem Eintrag zum Jahr 1483 hervor. 1483 «7 gl. hab ich ausgeben mangen hegebach zu schneyden zu den taffel auff sant michels altar andere gewelb unn vier katell» (Bildfuß in der Art einer Konsole, vgl. Vischer, a. a. O., S. 610 Anm.).

Ein andrer Augsburger Altar, der Frühmeßaltar in S. Morizen, läßt sich ebenfalls in seiner Entstehung aus dem Rechnungsbuch der Zechpflege von S. Moriz, a. a. O., S. 577 ff. verfolgen. 1592 «jerg seld hat gemacht die fisierung zum sakramenthaus und auch zum friemesaltar . . . . sackramenthaus verdingt, auch der friemesaltar gegen denn adolf und ierg pildschnitzer». Die Tafel wurde 1507 aufgestellt und von Apt gefaßt, die geringe Bezahlung für das Fassen — nur 10 Gulden — ist auffallend. Zu 1509 ist vermerkt, daß die Zeche dem Ulrich Apt eine Schuld von 300 Gulden bezahlt, wohl der Lohn

[1] Vischer, a. a. O., S. 571, 573 ff.

Digitized by Google

für diese Arbeit. Drei Künstler sind an dem Altar selbst beschäftigt, zwei Bildhauer, der erwähnte Adolf (vgl. die Zahlungen aus den Jahren 1505, 1507 und 1509) und vor allem der Bildschnitzer Meister Gregor [Erhart], (Zahlungen 1506, 1507) und ein Maler. Seld hat nur die Visierung geliefert. In Zusammenhang mit dem Frühmeßaltar kommt er in den Rechnungsbüchern nicht wieder vor. — Die Künstler, die seinen Entwurf ausführen, arbeiten unmittelbar im Dienste der Zeche, den Entwurf, die Bildhauer- und die Malerarbeiten vergibt die Pflege selbständig an die verschiedenen Kräfte; nach den direkten Zahlungen zu schließen. Es mag eine ziemlich umfangreiche Arbeit gewesen sein, an der so viele Hände tätig waren. — Wir haben eine solche Altarvisierung in der Stuttgarter Zeichnung. Sie beschränkt sich nur auf die Arbeit des Bildhauers, auf den ornamentalen Aufbau des Ganzen und die Figuren, und ist im einzelnen genau ausgearbeitet. Sie stammt aus einer Bildschnitzwerkstatt. Von den Flügelbildern ist das Thema in einer Inschrift angegeben: die malery sol sin ein crucifix mit maria und sto Johanne.

Nach den Aufzeichnungen des Abtes Bamberger (1498—1518) im Kloster Heilsbronn liefert vom Peter und Paulsaltar Schreiner Hans Schmid den Kasten; Bildhauer Peter und Söhne in Nördlingen schnitzen die Figuren, Joh. Baldauf hilft 1510 bei der Aufstellung. Die Flügelbilder tragen das Datum 1517.[1]

In dem Rechnungsbuch der Zechpflege von S. Moritz, a. a. O., S. 580, haben wir die gleiche Trennung zwischen Kistler, Bildschnitzer und Maler. Der Kistler mußte auch die Altäre säubern.

Es kommt natürlich vor, daß die Zeche nur mit einem einzigen Meister des Altars wegen zu tun hat, doch sind die urkundlichen Zeugnisse hierfür noch weit seltner. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang eine aus-

[1] Muck, Geschichte von Kloster Heilsbronn. Nördlingen 1879. III. S. 249. Gümbel, Peter Strauss (alias Trünklein) von Nördlingen, der Schnitzer des Peters- und Paulsaltars in Kloster Heilsbronn. Rep. f. Kunstw. XXVIII, S. 135 ff.

Digitized by Google

führliche Urkunde[1] über die Lieferung eines Flügelaltars in Lenzkirch 1478. Der Maler Michael Pfender, Bürger von Schaffhausen, verpflichtet sich den ganzen Altaraufbau mit den Figuren, der Vergoldung und den Flügelbildern nach der vorgelegten Visierung, im richtigen Verhältnis zu Chor und Altartisch zu schaffen. In dem Rechnungsbuch der Sterzinger Liebfrauenkirche ist Multscher der Altarmeister und die einzige Person, an welche die Verwaltung ihre Zahlungen für den Altar richtet. Besagt diese Tatsache dasselbe, wie die besondre Fassung seiner Inschriften? Daß Multscher eine Ausnahmestellung einnimmt, indem er den ganzen Altar, Gemälde und Statuen, geschaffen hat?

Die urkundlichen Notizen bestätigen, was die spätgotischen Altäre selbst aussagen, soweit wir dem Stil und unseren Augen trauen dürfen. Es herrscht eine weitgehende Arbeitsteilung, und in der Regel verhandelt die Kirchpflege unmittelbar mit den verschiedenen Künstlern.

Anhang.

1. Augsburg. Dom. Auf der Beschneidung, einem der vier Weingärtner Flügelbilder: Michl Erhart pilthaver 1493. Hanns Holbain maler.
2. Baldern, Privatbesitz. Dreikönigsaltar, früher in dem Frauenchor zu Kirchheim (O. A. Neresheim): Bastian tayg maller zu nerdling 1514. Vgl. Arch. f. christl. Kunst 1892, S. 69.
3. Basel. Hist. Mus. — S. Maria Calanca:
   post años mille qũgẽtos bisseno currẽte
   hoc op', ut cernitur, hys edib' sacris aptat'
   Manu ac industria yvonis cogm̃e strigel
   ensignis opidi mẽmgẽ, quod cesari subest
   concivis ac incole, Michahelis principis almi
   profesto qui tutor hui' machine esse dignẽt.
4. Berlin, Kais. Friedr. Mus. — Multscher, Mariae Tod. Kat. Nr. 1621 C mit Faksimile der Inschrift: bittẽ .

[1] Baumann, ein Vertrag über die Erstellung eines Flügelaltars in Lenzkirch 1478. Zs. f. Gesch. d. Oberrheins, N. F. VIII, S. 129.

Digitized by Google

got . fur . hanssen . muoltscheren . vō . richēhofe . burg' . ze . ulm . haut . dz . werk . gemacht . do . mā . zalt . m° . cccc . xxxvii.

Pfingstfest, Kat. Nr. 1621 B: HAHS NVOLTS-CER VO RICHE | HOVEH — HAVT GE

5. Bopfingen (O. A. Neresheim). S. Blasius. Hochaltar: Dis werck hat gemacht Friderich herlin moler zuo nördlingen 1472. — Friderich herlein.
6. Disentis (Graubünden), S. Agatha. Cōplēm ē hoc opus p mgrm yvonēl (?) strigel de memingē 1489. (nach Rahn, Anz. f. schweiz. Ak. 1882, S. 312.)
7. Frankfurt a. M. Dom. Herz-Jesu-Altar: Anno milleno quingentesimo et insuper quinto huc me fundavit yvo cognomine strigel Almanus genere ex memingen imperiali virginis alminome (?) purificacionis marie.
8. Heilsbronn. Münsterkirche. Marienaltar.
   von mir bastion Dayg
   maller zū Nordlingen
   1511 (nach Gümbel, Rep. XXVIII, (1905), S. 453).
9. Igels. Sebastianskapelle: Anno . Milleno . quīgent . ac . in . sup 6 / cū . spūs . almy . celebrat . ecclesia . festum / huc . me . locavit . yvo (das folgende Wort ist nach der Frankfurter Inschrift «cognomine» zu ergänzen) strigel / civis . jam . dudum . in . memingē . imperiali (nach Rahn, Anz. f. schweiz. Ak. 1882, S. 314.)
10. München. Nat. Mus. Schreinaltar Kat. Nr. 1321. Diss . werck . hant . gemacht . Jakob . schick . maler . zu . kempten.
11. Rißtissen (O. A. Ehingen) Leonhardskapelle. Hochaltar: Ich iacob acker maler von ulm hon dise dafel gemacht uf des hailligen kruitztag am herppst Anno dni MCCCCCLXXXIII iar.
12. Roth. (A. Meßkirch, Baden): hans strüb maler zů veringē hat diss tafel gemachet do man zalt M . CCCCC . ūñ XIII iar uf lichtmess. (nach Kraus, I S. 403.)

Digitized by Google

13. Rothenburg o. d. T. Jakobskirche. Hochaltar: Dis werck hat gemacht Fridrich Herlein maler MCCCCLXVI. Sant Jacob.
14. Rübgarten (O. A. Tübingen). Hans Syrrer maler.
15. Sigmaringen. Gall. Inschrift des Ennetacher Altars: Jörg Stocker Maler hat dise Tafel vfgesezt vf St. Jhohans (sic!) tag im Sumer 1496. (Nach Graf Pückler-Limpurg a. a. O. S. 48.)
16. Stuttgart. Gem. Gal. Heerberger-Altar. Das werck hat gemacht . bartholme . zeytblom . maller . zu . ulm . 1497.
17. Altar aus der Schloßkapelle zu Kilchberg (O. A. Tübingen): bartolome zeytblom maler zů ulm Mº CCCC?
18. Altar aus Ohmenhausen bei Reutlingen. Hans Syrer 1521.
19. Tiefenbronn. Stiftskirche. Hochaltar: Anno domī MCCCClxviii jar ward dissi daffel uff gesetz ūn gantz ussgema(cht uff sant) stefās tag des bapst ūn ist gemacht ze ulm vō hannßē schüchlin maler.
20. Tiefenbronn. Stiftskirche. Magdalenenaltar: lucas . moser . maler . von . Wil . maister . des . werx .
21. Tinzen (Graubünden), S. Blasius. Joerg Kandelmäuller. Biberach (nach Rahn, 1882, S. 361.)
22. Ulm. Münster. Kargscher Altar: Perme . Johannem . Multscheren . Nacionis . De Richenhofen . Civem . Ulme . Et . Manu . Mea . Propria . Constructus. (In der gleichen lateinisch-gotischen Majuskelschrift wie 4, 1621 B.)
23. Zell bei Oberstaufen. (Allgäu.) Kapelle der Hl. Stephanus und Albanus. Añō . dni . mcccc . xlii . 'pleta . e . h. tabula p iohē . strigel.
24. Zürich. Landesmuseum. Altar aus Brione Verzaska (Tessin), matheis miller | Maller zů lindaw.
25. Zürich L. M. Altar aus Seewis (Graubünden). Kender . maller . zu . bibrach. (Güt. Mitt. des Herrn Prof. Zemp, Zürich.)

Digitized by Google

Kapitel V.

DAS FIGÜRLICHE.

In der Regel wird die spätgotische Plastik mit dem Worte realistisch charakterisiert. —

Was sie von der vorhergehenden Epoche trennt, ist dasselbe allgemeine kontinentale Verlangen nach Charakteristik, das sich mit mächtiger Kraft und sichrem Bewußtsein in der florentinischen und niederländischen Kunst des Quattrocento äußert. Aber der Spätgotiker bleibt im Einzelnen stecken. Sein Realismus ist im tiefsten Grunde unfruchtbar, ihm fehlt das Bedürfnis die Naturstudien über das für gewöhnlich Sichtbare auszudehnen. — Dieser Mangel an Interesse für den Körper ist die Schwäche der deutschen Spätgotik, denn ohne die Kenntnis der Hauptscharniere des menschlichen Körpers konnte keine von Grund aus neue Auffassung, kein neuer lebensfähiger Stil entstehen.

Der in Deutschland den Künstlern fehlende Drang nach Erkenntnis des ganzen Körpers in seinem anatomischen Bau und seinen Bewegungsmöglichkeiten, die energischen wissenschaftlichen Forschungen auf diesem Gebiet sind die Grundlage geworden für den Aufschwung der florentinischen Plastik und Malerei. Man suchte überall nach dem Gesetzmäßigen. Vor dem Gesetz mußte die gealterte, sentimentale Gotik weichen. Italien wird dann Deutschlands Lehrmeisterin, aber mit der notwendigen Kenntnis des Körpers, die von Italien als rettende Hilfe kommt,

Digitized by Google

kommen auch die romanischen Formen, und diese verwirren vielen die derben heimatlichen Laute.

In der schwäbischen Plastik schleppt sich der alte gotische Kontrapost bis ins dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, die Malerei hatte sich unterdes schon längst an der Hand der italienischen Kunst aus der Sackgasse der Spätgotik herausgefunden. — Die Folge von dem mangelnden Interesse des Künstlers am menschlichen Organismus, als etwas Absolutem, ist die, daß er dem Akt möglichst aus dem Wege geht und und ihn nur da gibt, wo ihn Legende oder biblische Erzählung unbedingt fordern.

Die wenigen unvermeidlichen Fälle sind schnell genannt. Der Kruzifix ist die Hauptaufgabe der schwäbischen Plastik, weniger im Schrein, als im Triumphbogen, wo im Verein mit der Architektur, welche große Proportionen verlangte, eine monumentale Wirkung angestrebt wurde. — Für Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung und das heilige Grab ist der nackte Leichnam Tradition. Der Taufe Christi aber, welche die junge florentinische Malerei zu einem Paradestück des Nackten machte, ging man sorglich aus dem Wege. M. W. ist sie niemals von der schwäbischen Altarplastik behandelt worden. Die Nacktheit fordert die Ueberlieferung von dem Schmerzensmann und von den Heiligen Sebastian und Veit. — Als einziger weiblicher Akt wäre Magdalena zu nennen. Die schwäbische Altarplastik hat sie ein einziges Mal dargestellt: im Schrein ihres Altars in Tiefenbronn. Der Körper ist mit Ausnahme von Hand und Fuß wie mit einem Fell von Haaren bedeckt, und das lange Haupthaar umhüllt sie wie mit einem schützenden Mantel. Also eigentlich kein Akt, da man die Nacktheit verhüllt. Die Marter der Zehntausend und das jüngste Gericht kommen ganz vereinzelt vor.

Mit den Kindern steht es besser. Der kleine Jesusknabe tritt in allen Lebenslagen nackt auf und ebenso seine kleinen Vettern und Spielgenossen auf den Sippenbildern, höchstens tragen sie ein leichtes Hemdchen. —

Von dem was spezifisch spätgotisch-schwäbisches Kör-

Digitized by Google

pergefühl ist und der Art und Weise, wie es sich allmählich abwandelt, können wir uns am besten aus der Hauptschöpfung der spätgotischen Plastik, dem Kruzifixus, einen Begriff machen. Ich beschränke mich hier auf den Kruzifix, der in und auf dem schwäbischen Altarschrein (im Aufsatz) seinen Platz hat. Einige feste Anhaltspunkte für den Entwicklungsgang sind durch die folgenden datierten Altäre gegeben: in Rothenburg, Hochaltar von 1466; Heilbronn (1498), (Kruzifix im Aufsatz) und Tiefenbronn, Kreuzaltar 1524. Die Beschränkung auf diese drei würde ein unvollständiges Bild der Entwicklung ergeben, nach beiden Seiten ist eine Erweiterung erwünscht und möglich. Zwei verwandte Kreuzigungen enthalten die Passionsaltärchen in S. Katharina und S. Michael in Hall, von denen uns vor allem der ältere in S. Katharina interessiert. Die Gesamthaltung des Kruzifix hier wie dort die gleiche, im Körperbau dagegen weichen sie voneinander ab. Auffallenderweise sind die Arme des Kruzifix in S. Katharina ganz straff an die Kreuzesarme angelegt, eine Haltung, die sonst nirgends beim schwäbischen Kruzifix vorkommt. Der ganze Körper in frontaler Stellung. Die Beine ziemlich dicht nebeneinander, das Kniegelenk locker, die Füße elegant gekreuzt. Das als Nebensache behandelte Schamtuch liegt dem Körper an, das herabhängende Ende flattert bescheiden. Der Körperbau des älteren Kruzifix in S. Katharina ist zierlich, ohne aufdringliche Magerkeit. Brustkorb, Rippen und Sägemuskeln treten wulstig heraus, eine Eigentümlichkeit, die an den Schächern noch mehr auffällt. — Eine völlig andre Wirkung ist in dem Scharenstetter erzielt (1430—50). Die Arme geben der Last des Körpers nach. Es geht eine weiche Kurve von der einen Hand durch Arm, Schultern und den zweiten Arm in die andere Hand. Die Beine auseinander gesperrt und im Knie leicht gebeugt. Der Körper sehr schmal, besonders die Brust; nicht der eines ausgewachsenen Mannes. Die Durcharbeitung im einzelnen sehr sorgfältig, (Brustmuskeln, Adern, Nabel) setzt ein unmittelbares Naturstudium voraus. In alter-

Digitized by Google

tümlicher Weise bedeckt das ziemlich lange Schamtuch den Oberschenkel, es ist an der Seite leicht zusammengeschlungen, mit Verzicht auf jede dekorative Ausbeutung.

Diese Kruzifixe stellen die erste Entwicklungsstufe dar. Ihnen fehlt noch der Rhythmus, der das Wesen des schwäbischen Kruzifix der Spätgotik ausmacht. Die Haller berühren sich mit dem Gekreuzigten des 16. Jahrhunderts, sie sind ihm in der Verachtung der realen Bedingungen — der Gesetze von Kraft und Schwere — verwandt. Der Schtarenstetter leitet den spätgotischen Typ ein, ihm fehlt noch die Leichtigkeit des Körpers, jenes Gefühl, das ihn immer hagerer und asketischer gestaltet.

Den Beweis mag der Rothenburger antreten. Der Körper abgemagert, der Brustkorb absichtlich stark betont in seiner Struktur. Es war dem spätgotischen Künstler eine Lust das Knochengerüst in der Körperoberfläche so sprechen zu lassen. Ueber den Hüften eine starke Einziehung, der Leib schmal, die Bauchmuskeln straff angespannt, das wird von nun an die Regel. Beine und Füße von einer erbarmungswürdigen Magerkeit. Durch dieses beinahe fleischlose Gerüst zittert eine große Bewegung, vom stark nach rechts geneigten Kopf abwärts durch den Rumpf und die nach rechts gewandten Beine bis in die Fußspitzen hinein, wohl vergleichbar dem gotischen Schwung der Standfigur. Das Schamtuch spielt eine selbständige Rolle, die Zipfel flattern im Winde, auf der rechten Seite überschneidet es rücksichtslos die Figur (links ist ein Stück des frei flatternden Zipfels abgebrochen). Erst im 16. Jahrhundert wird in der schwäbischen Plastik seine ornamentale Verwenduug zur Regel. — Zu diesem Typ gehören die Kruzifixe in Oppenweiler und im Hausaltärchen der Ulmer Münstersakristei. Der Oppenweiler ist der klassische Vertreter des spätgotischen Kruzifix, in seiner bis an die Grenze der Karikatur getriebenen Entmaterialisierung. —

Das Große in der Schöpfung dieses spätgotischen Kruzifix liegt in dem völligen Verzicht auf formales Wohlgefallen, in der gewollten Herbigkeit der Form als Aus-

Digitized by Google

druck der tiefsten, furchtbarsten Trauer. — Die Gekreuzigten in Heilbronn, Schwaigern (im Aufsatz des Zehntausend-Märtyrer-Altars), Nördlingen (Georgskirche) und Tiefenbronn bedeuten den Uebergang von der spätgotischen zu einer neuen Auffassung. Neu ist ihnen allen die Haltung, die gerade, nicht mehr geknickte Stellung der Beine, die kräftigere Körperbildung. Alte Gewohnheit äußert sich in der Art, wie der Brustkasten durchgebildet ist, in der Einschnürung über den Hüften, noch mehr in der ganz gotischen Form der abgemagerten Beine (Nördlingen). Ein Schritt führt von hier zu der neuen Auffassung, welche der Kruzifix im Aufsatz des Sippenaltars der Taufkapelle in Schwäbisch-Gmünd und am schönsten jener in der Klosterkirche zu Blaubeuren verkörpert. Die Kniee sind so stark wie möglich eingedrückt, es geht eine äußerste Anstrengung durch den ganzen Körper. Der Kruzifix hängt nicht mehr, sondern er schwebt vor dem Kreuz, mittelst einer übernatürlichen Spannkraft. Der Körper ist runder, geschmeidiger und eleganter, seine Struktur wird in der Oberfläche des Körpers leicht angedeutet. Zu Gunsten eines größeren einheitlichen Eindrucks ist das reiche Detail unterdrückt. — Aus der neuen formalen spricht eine neue und höhere geistige Auffassung. Die Spätgotik betrachtet den Gekreuzigten als den für seine sündigen Brüder hilflos leidenden Gottmenschen. Den Triumphator, den Sieger über den Tod, an dem die Schmerzen ohne sichtbare Spuren für das Auge vorübergegangen sind, sieht erst die neue Zeit in ihm.

Auf Veit und Sebastian brauchen wir nicht näher einzugehen. Die formale Wandlung zum Weichen ist die gleiche hier wie dort; das Kind nimmt seine besondere Stellung ein, es steht der Natur am nächsten. Ein Vergleich mit dem erwachsenen Heiligen fällt zu seinen Gunsten aus. Es lohnt sich auf unsere schwäbischen Madonnen mit dem Kind einen Blick zu werfen und einige Beispiele herauszugreifen: Die Dornstädter als die älteste Schreinmadonna, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Sterzinger von 1457, die Heil-

Digitized by Google

bronner von 1498 und die Geißlinger um 1520. — Das Kind sitzt frei auf der Mutter Arm, oder Maria hält es in halb liegender Stellung. Es ist erstaunlich, wie verschieden die Stellungen des Kindes, das Tragen der Madonna abgewandelt ist. Ein durchgreifender Unterschied zwischen frühen und späten Madonnen läßt sich in dieser Beziehung jedoch nicht feststellen. So ist die halb liegende Stellung des Dornstädter Christkindes auch in der späten Ulmer Schule beliebt (Lautern, Adelberg usw.). Bei richtiger Wiedergabe der kindlichen Proportionen ist die Körperbehandlung sehr summarisch; trotz, vielleicht gerade wegen der wenig eingehenden Modellierung kommt das Weiche der kindlichen Form gut heraus. Die gleiche Charakterisierung des Kindes ist im Unterlimpurger Schrein zu bemerken — in der Beschneidung und Anbetung der drei Weisen. Eine völlig andere Auffassung spricht in dem Kind der Landsberger[1] und Sterzinger Madonna. Das Körperchen ist so eingehend modelliert, daß man ein unmittelbares Naturstudium nach einem rhachitischen kleinen Modell annehmen muß. Gut spätgotisch ist der Heilbronner Knabe, der große Kopf, die dünnen zerbrechlichen Arme und Beine und die Bewegung des heraufgezogenen Beinchens. Dagegen entspricht in seinen runden Formen der Geißlinger Jesus mehr dem modernen Schönheitsbegriff. — Die Entwicklung verläuft in einer Spirallinie. Mit weichen, wenig detaillierten Formen beginnt und endigt die Körperbehandlung beim Kind. Zu Beginn ist die Ursache ein Mangel an Können, zum Schluß ein tieferes Verständnis des kindlichen Wesens.

Das Einzige, ‚was sich vom menschlichen Körper in ununterbrochener Reihe verfolgen läßt ist Kopf, Hand und Fuß. Sie sind die unmittelbarsten Ausdrucksträger des individuellen Wesens und in diesem Sinne dem Spätgotiker die vornehmsten Gliedmaßen. Dazu kommt, daß sie ihm durch den täglichen Anblick bekannt und ver-

[1] Vgl. Kat. bayer. u. schwäb. Kunst 1907, S. 5. Jb. d. Kön. Pr. Kunsts. XXVIII (1907), S. 36.

Digitized by Google

traut waren. Denn nur, soweit ihm die Sitte den Anblick des menschlichen Organismus gestattete, kannte er ihn. Was vom Körper übrig blieb war Gewand.

Der nackte Fuß ist selbstverständlich für den Kruzifix und die Regel für den Wüstenprediger und den Evangelisten Johannes. Meist verdecken ihn allerdings die Gewandfalten so stark, daß nur die Zehenspitzen zu sehen sind. Ich ziehe zwei Hauptbeispiele heran, um die Richtung der Entwicklung anzudeuten, den Christus auf dem Palmesel im Kloster Wettenhausen[1] (1450/60) und den heiligen Christophorus auf dem Flügelrelief des Hochaltars in Wimpfen a. B., 1517. — Christi Fuß schmal, zart geformt, sehr mager, so daß der feine Knochenbau und das einzelne Gelenk zu sehen und förmlich zu fühlen ist. Es ist geradezu das spätgotische Ideal eines Fußes mit seiner Beweglichkeit und seiner knappen biegsamen Gestalt.[2]

Der Fuß des heiligen Christophorus im Wimpfener Choraltar ist verkürzt zu sehen. Er ist kräftig, stämmig gebaut wie die ganze Gestalt; die Zehen liegen breit nebeneinander, auch der Spann hat diese Breite. Das Abweichende gegenüber der früheren Gestalt ist die Betonung der Horizontalen, die Menschen können jetzt mit der ganzen Sohle fest auftreten. Die neue Stilisierung des Fußes hat die neue Schuhform zur Folge. Die langen Spitzen vertauscht man gegen das breite Kuhmaul, wohl der stärkste Gegensatz, der sich erdenken läßt. — In der Hand, die gleiche Entwicklung zur größeren Kraft und Fülle hin. Man vergleiche die Männerhände im Hutzenaltar oder dem Thalheimer mit der zartknochigen des Christus auf dem Wettenhäuser Palmesel. Seine Hände sind verstümmelt, das tut aber der Wirkung keinen Abbruch, sie ist noch immer merkwürdig unmittelbar. Andere derartige, den Beschauer förmlich anpackende Hände sind die knochigen des Kruzifix und seiner Begleiter im Oppenweiler Schrein. — Die Spätgotik war stets bemüht

[1] Siehe Kapitel VI, S. 117.

[2] Der Fuß wirkt im Original ganz anders als auf der Photographie; er ist von einer seltenen Lebendigkeit.

Digitized by Google

den Unterschied zwischen Männer- und Frauenhand herauszuarbeiten. Die ausdrucksvollsten, zartesten Hände und die anmutigsten Greifbewegungen haben einige Heiligen aus der Mitte des Jahrhunderts. Die Finger sind lang, ohne mager zu sein und spitzen sich schön zu. Die Barbara in Sterzing[1] und eine andere Barbara in der Rottweiler Lorenzkapelle (Kat. Nr. 46) haben auffallend schön geformte und schön bewegte Hände. Der Kelch, die Art wie die Hand aus dem Gewand heraustaucht, und das Fassen selbst sind sich nahe verwandt. Sehr reizvoll ist auch die Hand der sogenannten heiligen Barbara im Augsburger Maximiliansmuseum (Nr. 275), einer leider nur von den Knieen aufwärts erhaltenen Standfigur.

Für den Kopf werden wir von vornherein die gleiche Entwicklung zum Runden und Breiten voraussetzen. Es soll eine Reihe von Köpfen folgen — der jugendlichen Frau, der Madonna und der Heiligen. —

Die gotische Physiognomie hat als einzige im schwäbischen Altar die Dornstädter Madonna mit ihren Begleiterinnen: die längliche ovale Gesichtsform, die etwas schrägliegenden Augen mit dem straffen unteren Lid, die hohe Stirn, den lächelnden Mund. Die einzelnen Züge sind vorhanden, nur sind sie ins puppenhaft Kleine und Kleinliche herabgedrückt. Weit interessanter, weil die Stammeseigentümlichkeit stärker spricht, sind die Madonna von einer Kreuzigungsgruppe aus Murrhardt (Stuttgart A. S.) und Anna (oder Maria?) im Wochenbett aus Kl. Heggbach (München Nat. Mus. Kat. Nr. 455, Abb. F. V), der Rest eines Reliefs, das wir uns auf einem Altar aufgestellt denken können. Der Typ unverkennbar schwäbisch, in seiner kräftig breiten Form und dem frischen, ansprechenden Ausdruck. Nase und Mund individuell, die schmalen zusammengekniffenen Augen dagegen nach gotischer Art schräg eingesetzt, die Stirn sehr hoch. Die Wiedergabe von selbst geschautem, individuellen Leben in der altgewohnten gotischen Formensprache und das unbe-

[1] Vgl. Kunsthist. Ges. f. phot. Publ. IV, (1898) T. XIV, XV.

Digitized by Google

wußte Hervortreten der Stammeseigentümlichkeiten machen diese Köpfe zu den anziehendsten der frühen schwäbischen Plastik. Gänzlich überwunden sind die gotischen Formen in dem Köpfchen der Scharenstetter Magdalena; das Gesichtsoval hat sich auffällig verändert, es ist runder geworden, und in diesem Sinne sind die einzelnen Gesichtszüge und die Haartracht abgewandelt. Das großgewellte Haar wird knapp über der Stirn durch ein Band zusammengehalten und steht an den Schläfen bauschig ab, eine Anordnung, die den Eindruck des Runden wirksam steigert und an griechische Gewohnheiten erinnert. Die gleiche Stilisierung zeigen zwei heilige Frauen, Barbara und Magdalena, in der Rottweiler Lorenzkapelle (Kat. Nr. 46, 48), nur ist ihr Gesicht weit individueller, es hat beinahe einen kecken Ausdruck bekommen durch die unregelmäßige kleine Stumpfnase. Ihnen reihen sich die Heiligen Barbara, Katharina, Ursula und Apollonia in Sterzing an. Die Landsberger und Sterzinger Madonna dagegen verraten ein ausgeprägteres spätgotisches Formgefühl. Das Gesichtsoval ist länger. Das in kleinen, gleichmäßig dichten Wellen bewegte Haar fließt ohne Hindernis vom Scheitel herab. Die einzelnen Züge sind groß geschnitten. Die Augen liegen ziemlich tief in den großen Höhlen, die kräftige Nase springt energisch vor. Der Mund mit den dünnen Lippen ist in den Winkeln leicht bewegt. Er gibt dem Gesicht den entscheidenden Ausdruck: das beinahe Schalkhafte, Wechselnde und Reizvolle. Es fällt Einem das bezaubernde Lächeln ein, das später Lionardo da Vinci seinen Frauenköpfen als höchsten Reiz zu geben wußte. — Die Sterzinger Madonna hat in Schwaben keine ebenbürtige Nachfolgerin gehabt. Die Heilbronner ist eine gut schwäbische, so recht gesunde Frau mit ihrem kräftigen Knochenbau, den breiten Wangen, der breiten Stirn und dem vollen schönen Haar. Ihr besonderer Reiz liegt in dem stillen, sicheren Ausdruck. Weit weniger persönlich und anziehend ist die Madonna im Blaubeurer Hochaltar, auch eine echte Schwäbin. — Im Gegensatz

Digitized by Google

zu diesen mütterlich frauenhaften Madonnen gibt das 16. Jahrhundert mit Vorliebe Maria als jugendliches Mädchen mit kindlichem Gesicht. Gute Repräsentantinnen dieser mädchenhaften Madonna sind die Thalheimer und Geißlinger und jene knieende, der Rest einer Krönung, in Schrozburg (Pfarrei Schienen, Amt Constanz). Es sind keine schönen, großzügigen Gesichter, man kann sie höchstens lieblich nennen. Sie sind sehr volkstümlich, für sich betrachtet wirken die Köpfe wie Bildnisse von Bürgermädchen. Allen gemein ist die weiche, runde Gesichtsform, die breite Stirn mit dem möglichst weit aus dem Gesicht gestrichenen, gescheitelten Haar. Die einzelnen Züge klein und unbedeutend, die Nase und ganz besonders der Mund mit den lächelnden Lippen. Maria ist immer freundlich, manchmal voll Stolz auf ihr Kind, manchmal voll Zärtlichkeit. — Wider Erwarten bewahrt die Spätgotik in Schwaben der Frau stets ihr jugendliches Alter. Die Madonna ist immer eine junge Frau, auch unter dem Kreuze Christi und bei ihrem Tode. Ihre Mutter, die heilige Anna, wird wohl in gesetztem Alter dargestellt, aber kaum je als alte Frau.

Auf eine sehr energische neue Richtung ist noch kurz hinzuweisen. Im erhaltenen Altar begegnet sie nirgends, sondern auf den uns schon bekannten Altarflügelreliefs im Germ. Museum.[1] In Form und Auffassung sind die Köpfe der Heiligen so individuell behandelt, daß wir in ihnen unmittelbare Portraits vor uns haben. Es spricht hier dasselbe Verlangen wie in der Kleinplastik, die sich mit Eifer auf die Portraitmedaille wirft.

Die schwäbischen Werke um die Mitte des 15. Jahrhunderts bringen uns der Natur am nächsten. Für die Hand fanden wir hier die lebensvollsten, schönsten Beispiele. Der Körper des Kruzifix in Scharenstetten, des Christkindchens in Sterzing ließen an eine unmittelbare Naturanschauung, eine Auseinandersetzung des Künstlers mit ihr persönlich denken. In den späteren Werken des Jahr-

[1] Schäfer, Mitt. d. Germ. Mus. 1895, S. 41 ff.

Digitized by Google

hunderts tritt dieses Gefühl der unmittelbaren Naturnähe zurück. Gegen Ende des Jahrhunderts erfahren wir in den Heilbronner Köpfen wieder etwas Aehnliches, es sind die großartigsten Charaktere, welche die schwäbische Plastik geschaffen hat. Auf die zunehmende Vorliebe für das Bildnis ist schon hingewiesen.

Das schwäbische Schönheitsideal bleibt sich in den Grundzügen treu. Es ist ein freundlich Heiteres, die schwäbischen Heiligen sind mit ihrem Dasein zufrieden, sie freuen sich ihres Lebens. Formal läßt sich eine zunehmende Fülle beobachten. Mit der behaglichen Stimmung geht die Freude an der runden Linie, der vollen, weichen Form Hand in Hand. Sehen wir uns diese Heiligen, die wir der Gestalt nach kennen, in ihren Bewegungen etwas näher an.

Die Haltung, den gotischen Schwung, übernimmt die Spätgotik als Erbe von der früheren Plastik. Sie zieht die letzten Konsequenzen, kann aber wegen der mangelnden Körperkenntnis kein neues Standmotiv finden. Der gotische Schwung ist eine Scheinbewegung, die der Figur von außen eingegossen ist und auf einer vollkommenen Unkenntnis der Ponderation des menschlichen Körpers beruht. Die Trennung von Stand- und Spielbein wird beobachtet, doch erkennt man nicht die tiefere Bedeutung, und deswegen bleibt sie eine rein äußerliche, leere Formel. — Durch die größere Körperlast, die auf dem Standbein ruht, wird diese Seite zusammengedrückt; die andere, entlastete ist also höher, was sich bei der bekleideten Figur vor allem an der verschiedenen Schulterhöhe markiert. — Zur Erkenntnis dieses Gesetzes dringt die Spätgotik niemals durch. Bei ihr ist die Spielbeinseite die kurze. Die Folge davon ist ein höchst unsicheres Stehen. Bei seitlich abgesetztem Bein sieht es sich an wie ein Schwanken, bei vorgestrecktem, und das ist das häufigere, wie ein leichtes Hüpfen. Drei gute Beispiele zum Vergleich sind die Figuren des Täufers in dem Tiefenbronner, Blaubeurer und Besigheimer Schrein.[1]

[1] Abgeb. Klass. Skulpt. Sch. Nr. 389.

Digitized by Google

Der Blaubeurer hat das spätgotische Standmotiv am klarsten ausgeprägt, das rechte Bein ist in tänzelnder Weise zierlich vorgesetzt, die Neigung auf diese Seite so stark, daß sich unwillkürlich der Gedanke einstellt, entweder er fällt, oder er rettet sich durch einen Schritt vorwärts.

Im Geißlinger Altarschrein steht neben der Madonna ein junger Heiliger. Er trägt an den Füßen die breiten Kuhmäuler und steht so fest auf beiden Beinen, daß es eine wahre Lust ist. Und doch erfüllt er sein Versprechen nicht. Im Oberkörper ist das Standmotiv nicht durchgeführt, die rechte Schulter ist bedenklich geneigt, die linke Hüfte in einer schwanken schaukelnden Stellung herausgebogen. Mit anderen Worten: man behält den gotischen Rhythmus bei, und wie der junge Heilige im Thalheimer Altar (Stuttgart A. S.) beweist, ist das kein Ausnahmefall zu jener Zeit. — Nur eine Figur, der Schmerzensmann in dem Altärchen aus Urspring (Rottweil, L. K. Nr. 157), der beste Akt, den die schwäbische Holzplastik aufzuweisen hat, steht ruhig und sicher auf dem rechten Bein. — Das Standmotiv der Frau ist das gleiche, wegen der langen Kleider läßt es sich jedoch nicht so genau beobachten. —

Auch die Art des Sitzens mit den weit auseinander gesperrten Knieen übernimmt die Spätgotik von der vorhergehenden Epoche. So thronen die ältesten Sitzfiguren, welche die schwäbische Holzplastik aufzuweisen hat: ein heiliger Bischof, Stuttgart A. S., die Madonnen aus dem Dorfe Ueberlingen, aus Kloster S. Georgen, (angeblich) aus der Heiligkreuzkirche in Rottweil (diese drei in Rottweil, L. K. Nr. 115, 78, 126), aus Meuren (O. A. Böblingen), in Stuttgart und all die anderen, die sich hier nicht aufzählen lassen. Zwischen den Knieen fällt der schwere Stoff in regelmäßigen Kurven herab, beide Füße sind sichtbar und stehen mit der ganzen Sohle fest auf dem Boden auf. Der Körper streng nach vorne gerichtet, seine Bewegungsfreiheit ist sehr beschränkt und gleicht der des Uhrzeigers.

Digitized by Google

Sie liegt nur in einer Ebene, und diese ist parallel zu dem Hintergrund (Schreinrückwand, Mauer), vor dem die Statue gedacht ist. Die trauernde Madonna im Tiefenbronner Schrein legt den Kopf auf die rechte Schulter als Zeichen ihrer Trauer, sie kann sich nicht nach vorn zu dem toten Sohn auf ihren Knieen herabbeugen.

Durch die Gewandbehandlung stört die Spätgotik mehr oder minder die Klarheit des Sitzens. Die Mantelfalten sind so gehäuft auf den Knieen der Thalheimer und Monakamer Madonnen, daß die Stellung der Beine nicht mehr zu erkennen ist.

Für die repräsentative Mittelfigur im Schrein bleibt die frontale Richtung Sitte (der segnende Jakob im Winnenthaler Altarschrein), eine Entwicklung zu größerer Beweglichkeit ist nur in den Nebenfiguren zu verfolgen — (Krönung, Sippendarstellungen). Eine vollkommene Unbefangenheit der Haltung aber erlangen die Sitzfiguren im schwäbischen Altarschrein nie, dem Rückgrat haftet immer eine fühlbare Steifheit an, die einzelnen Glieder können sich nicht unabhängig voneinander bewegen. — Hier hat die Malerei die Plastik überholt und hat dem Relief ihre Errungenschaften zugute kommen lassen, so im Hutzenaltar. Die zwei sich vorwärts neigenden Frauen erscheinen in ihrer Haltung weit leichter und ungezwungener als alles bisher Gesehene; ohne jedoch jenes Unbewußte, wahrhaft Freie der völlig verstandenen Bewegung zu erlangen.

Das spätgotische Knieen erscheint mehr ein Hinken als ein Knieen (Bönnigheimer Altar); es ist keine Ruhe, sondern eine Bewegung gegeben. Die gleiche Beobachtung, die wir an der Standfigur machen konnten. In beiden Fällen ist die Bewegung nicht echt, denn sie ist durch einen Mangel an körperlicher Klarheit erreicht. Nur wo die Kniefigur in Vorderansicht dargestellt ist, haben wir das Gefühl der Ruhe, des sicheren Knieens.

Noch schwieriger ist das Problem der Liegefigur. Die Entwicklung ist die, daß der Körper vom Profil in die Vorderansicht gedreht wird. Richtiger wiedergegeben ist der Körper in den frühen primitiven Darstellungen im

Digitized by Google

Profil. — Die komplizierteren Stellungen hat man sich in kindlicher Weise vereinfacht, die Glieder sind in einer Fläche auseinandergelegt, Ueberschneidungen der Uebersichtlichkeit wegen möglichst vermieden. Durch das Festlegen der Hauptpunkte des Körpers in einer Ebene und das Unwirksammachen der dritten Dimension für die Anschauung wird der Eindruck der Bewegungsfähigkeit, der auch dem ruhenden Körper innewohnt, sehr geschwächt. Andrerseits spricht die momentane Ruhe weit stärker in dem in ungebrochener Horizontale ausgestreckt daliegenden Körper. Der Christusleichnam in dem heiligen Grab von S. Katharina in Hall verkörpert eine solche Ruhe.

Die Bewegungsmöglichkeiten des spätgotischen Körpers waren und blieben beschränkt. Die rein formalen, im eigentlichen Sinn plastischen Probleme existieren für die spätgotisch schwäbische Plastik nicht.

Das dem Körper entzogene Interesse wandte der Künstler dem Gewand als etwas Gleichwertigem zu. Es ist vor allem der ausgesprochene Sinn der Spätgotik für das Dekorative, der dem Gewand in der Kunst des 15. Jahrhunderts jene selbständige Bedeutung zu geben vermochte, die sich nur mit jener in der archaisch ionischen Kunst vergleichen läßt.

Nur hier hat der Künstler große Flächen vor sich, die Ausbeutung ist seine Sache. Zu Beginn des Jahrhunderts haben die weichfließenden Falten die Alleinherrschaft. An schwäbischen Schreinfiguren begegnen sie nur im Dornstädter Altärchen, während sie in Museen und Kirchen verstreute Einzelfiguren nicht eben selten zeigen.

Dieser Gewandstil ist in Schwaben genau zu datieren. 1420 schuf in Ulm Meister Hartmann[1] 19 Statuen für die Münsterfassade, die noch dort oben stehen. Diese Statuen nun zeigen den gleichen Gewandstil wie die Dornstädter Heiligen. — Es wäre an dieser Stelle hervorzuheben, daß zwischen Holz- und Steinplastik kein ausgeprägter Stilunterschied besteht um diese Zeit.

[1] Pfleiderer, Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale. Stuttgart 1905. S. 30.

Digitized by Google

Sehen wir uns die Dornstädter Madonna etwas näher an. Ueber dem Kleid, dessen Falten sich am Boden auseinanderlegen und gleichsam einen Sockel bilden für die Figur, trägt sie den stoffreichen Mantel und ein breites, die Silhouette wirksam zusammenfassendes Schultertuch. Gesicht und Haar rahmt gefällig ein zierlich gefälteltes, kurzes Kopftuch ein, die große Krone darüber erscheint für den kleinen Kopf zu schwer. Der Mantel fällt von den vorgestreckten Händen wie ein Vorhang herab. Die einzelnen dicken weichen Falten erinnern an Guirlandenbogen. Die Saumlinien an den Seiten sind im weichen Zickzack gegeneinander geführt. Der Gesamteindruck ist, als müsse das kleine Persönchen von der Last des Stoffes zu Boden gezogen werden. Er wird noch verstärkt durch das Fehlen jeder charaktervollen kräftigen Linie. Ihr gemeinsamer Zug geht nach unten, es ist ein allgemeines Zerfließen.

Den Uebergang von diesem konventionellen, schönlinigen, auf die Dauer aber langweiligen Gefält zu der härteren und pikanteren der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zeigen vortreffliche und ausgeprägt schwäbische Werke. Es ist nicht ohne Interesse, daß sie aus verschiednen Gegenden Schwabens stammen. Oberschwaben ist am stärksten vertreten. Ulm mit dem Scharenstetter Altar und den vier heiligen Jungfrauen Multschers in der Margarethenkirche zu Sterzing. Oberstadion mit dem Marienaltar 1458. Aus dem Donaugebiet (Heiligkreuzthal, O. A. Riedlingen) stammen die Heiligen Barbara und Magdalena in der Lorenzkapelle zu Rottweil (Kat. Nr. 46, 48). Das schwäbisch-fränkische Grenzgebiet hat in Rothenburg o. d. T. den in seinen gemalten Teilen sicher aus einer Nördlinger Werkstatt stammenden Hochaltar. — Die uns schon bekannte Barbara im Augsburger Maximiliansmuseum rührt wahrscheinlich aus S. Ulrich in Augsburg her.

Die Rothenburger Plastik soll als das späteste ausgeprägte Uebergangsstück dem Dornstädter gegenübergestellt werden.

Digitized by Google

In die Lücke zwischen beiden lassen sich die anderen, vom Linienspiel der früheren und späteren Zeit weniger beeinflußten Werke einreihen. — Zum Vergleich bieten sich in den Altären die heiligen Barbara und Elisabeth dar. Im Gewandthema wörtliche Uebereinstimmung. Das Manteltuch bedeckt Schultern und Arme, es ist nicht gleichmäßig umgelegt, sondern würde an der rechten Seite schleifen, wäre es nicht geschickt nach links aufgerafft. Dagegen ist die Ausarbeitung des Themas völlig verschieden. Alles ist in der Elisabeth darauf angelegt, die Figur wuchtig und massig erscheinen zu lassen. Das Kopftuch, welches sie als verheiratete Frau trägt, wird möglichst breit auseinander genommen, besonders am Hals, so daß der feine Uebergang von Hals zu Schultern nicht spricht. Der unter dem Kinn von einer mächtigen Brosche zusammengenommene Mantel ist hoch heraufgezogen bis zur Taille; der Zipfel unter dem rechten Arm festgeklemmt. Auf diese Weise wird auch die Einziehung der Taille unwirksam gemacht. Barbaras Mantel dagegen ist offen und fließt von den Schultern, die eigentlich keine Schultern sind, gleichgültig herab auf die Hände. Die kleine rechte faßt den rechten Zipfel, ziemlich tief, so daß er in einer sanft abwärts gleitenden Linie den Körper überschneidet. Die zwei Falten vorn im Mantel der Elisabeth sind die Verarbeitung des alten Hängefaltenmotivs, dem die eckige Brechung einen ganz anderen energischen Sinn gibt. Die Saumlinien sind elastisch und kraftvoll geworden. Neu sind die tiefen eckigen Falten, in denen sich der schwere Mantelstoff unter den Armen an der Seite bricht, zum Beispiel bei Maria und Leonhard. — Das ist ein Fingerzeig auf künftige Gewohnheiten. Bei diesen Rothenburger Gestalten hat die Stoffülle einen Sinn, sie steigert die Kraft und Gedrungenheit der Figuren, sie bietet stärkere Licht- und Schattengegensätze.

Altes und Neues nebeneinander sieht man in den Schreindarstellungen von S. Katharina in Hall. Eindringlicher Bahn gebrochen hat sich die Spätgotik in den Reliefs vom Unterlimpurger Schrein.

Digitized by Google

Eine besondere Bedeutung unter den oberschwäbischen Altarfiguren beansprucht die Gewandbehandlung der Heiligen im Scharenstetter Schrein. Weite, weiche Gewänder, doch nichts mehr von der alten Schablone der Hängefalten und nichts von der Massigkeit der Rothenburger. Magdalena zeigt wieder das gleiche Gewandmotiv wie Barbara (Dornstadt) und Elisabeth (Rothenburg), den nach rechts aufgenommenen Mantel; aber völlig anders und selbständig, und hier am elegantesten aufgefaßt. Breite, tiefe Faltengänge, meist durch schmale, aber runde Kämme getrennt. Das Heraufziehen sehr klar ausgedrückt in dem aufsteigenden Zug der Falten. Im Gesamtcharakter schließt sich diesen Gewandfiguren die Barbara in Augsburg an. Hier ist jedoch das Motiv noch größer aufgefaßt und wiedergegeben. — Andrerseits gliedern sich den Scharenstetter Heiligen jene Frauenfigürchen in Rottweil an, — in Haartracht, Gesichtsform und Kleidung, besonders zwischen den Magdalenen eine Uebereinstimmung, die für gleiche Herkunft und annähernd gleiche Zeit sprechen. Charakteristisch die verschiedene Ausbeutung des gleichen Gewandmotivs bei Magdalena (Scharenstetten) und Barbara (Rottweil); die größere Massigkeit und Breite eignet den Rottweiler Figuren. Das Gefält ist einfacher und ruhiger, es verzichtet auf die sich wiederholenden Querfaltenbrüche, der schwere Stoff ist breit auseinandergelegt. Ein Vergleich der Mantelüberschläge, der breiten, vollen, aus denen Barbaras Hand und Arm heraustaucht, mit den knappen, enganliegenden der Magdalena lehrt besser als Worte den Unterschied erkennen. — An diese Stelle gehören die vier Heiligen von Sterzing. In dem Gewande mit seiner Massigkeit, mit der Vorliebe für senkrechte Falten, in der Art und Weise, wie das Kleid auf dem Boden aufsteht, verrät sich das gleiche Empfinden. Dazu kommt noch die Uebereinstimmung in der Haartracht, die an den Schläfen gedrehten und abstehenden Locken, die auch im Kopf die Breite noch einmal wirksam betonen.

Zwischen Scharenstetter und Sterzinger Madonna schiebt

Digitized by Google

sich dem Gewandstil nach die kürzlich in Landshut a. L. entdeckte schöne Mutter Gottes, die zweifellos auf Multscher weist.[1]

Wie man im folgenden Jahrzehnt in Schwaben das Gefält behandelt, zeigen die Tiefenbronner Schreinfiguren (1469), die neben den Rothenburgern ganz unvermittelt und merkwürdig modern dastehen, die nicht wie das erste Stadium einer neuen Entwicklung anmuten, sondern ein schon in dem spätgotisch raffinierten Sehen erzogenes Auge voraussetzen. Ulm ist die Heimat der Malereien, wir dürfen annehmen, daß auch die Skulpturen dort entstanden sind. Die Falten im Mantel von Katharina und Johannes haben mit ihrem beständigen Richtungswechsel konstruktiv keinen Sinn. Das Auge kann die Form nicht fassen in ihrer Bewegtheit, es müht sich immer wieder vergebens; darin besteht das Quälende aber auch Prickelnde des spätgotischen Gewandstils. Gerade das Irrationelle der Erscheinung ist aber gewollt, nicht nur durch die ununterbrochene Teilung der Fläche, sondern auch durch die Vergoldung mit kräftigem Glanzgold. Die hüpfenden Glanzlichter auf den Gräten und in den Faltentiefen fangen und leiten das Auge. In dunkeln Kirchen sind sie das Einzige, was auf eine gewisse Entfernung entgegen leuchtet. Von da aus orientiert sich das Auge, ergreift es Besitz von der ganzen Gestalt. Neben der dekorativen ist eine malerische Wirkung erreicht.

Wir wissen, welchen Pfad die schwäbische Gewandbehandlung einschlägt. Es ist unmöglich die einzelnen individuellen Abweichungen vorzuführen, und unsre schwäbischen Bildhauer wissen das Gewand sehr verschieden wiederzugeben. Es kommt auf den großen Entwicklungsgang an, und auf den Unterschied zwischen dem schwäbischen und fränkischen Gewandstil, so weit sich dieser erkennen und in Worte fassen läßt. Sehr charakteristisch ist die oberschwäbische Gewandbehand-

[1] Abbildung: Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1907, S. 5. Halm, Ein unbekanntes Werk des Hans Multscher von Ulm. — Jb. d. K. Pr. Kunsts. XXVIII (1907), S. 39. Schuette, Ein Beitrag zur Multscherforschung.

Digitized by Google

lung im 16. Jahrhundert. Den Eindruck bestimmen weniger die Kämme als die mehr oder minder willkürlich geführten Einsenkungen der Falten; die muldenartig breiten Vertiefungen sind wie in Ton eingedrückt. Die Uebergänge der Formen weich und rund. Gute Beispiele für diesen Stil sind die Wippinger (1505), Adelberger (1511), Thalheimer, Nußdorfer, Rother und Geißlinger Altarskulpturen, jene im Annenaltar zu Oberstadion (1520) und im Sebastiansaltar der Neithartskapelle im Ulmer Münster, einige Heiligenstatuen vom Herberge in der Rottweiler Lorenzkapelle (Kat. Nr. 27, 32, 33, 40, 41), um nur einige wenige charakteristische zu nennen.

Bei den Heilbronner Statuen (1498) zeigt sich etwas ähnliches, doch weit unsichrer. Die röhrenartig runden Faltengänge brechen kurz ab oder werden in andrer Richtung weitergeführt. Der Stoff ist wie zerwühlt von diesen Kanälen.

In ausgeprägtem Gegensatz zu jener oberschwäbischen Gewohnheit steht eine andere, der man auf einigen niederschwäbischen Altarwerken begegnet — dem linken Seitenaltar in Schwaigern und dem Hochaltar in Wimpfen a. B. Die einzelnen Faltenbrüche sind härter und schärfer und nach bestimmtem Schema geführt, die Lichtgegensätze stärker herausgearbeitet, auf den Faltenkämmen sind malerische Zufälligkeiten, kleine Knicke angebracht. Es ist mehr Bewegung, aber auch mehr Unruhe in den Flächen. Die Wimpfener Flügelreliefs weisen in ihrem Gefält unmittelbar auf die Würzburger Schule hin als Einfluß gebend, auch die Schwaigernschen Schreinfiguren sind fränkisch beeinflußt.

Den spätesten Gewandstil, den wir in Oberschwaben kennen lernen, finden wir nicht in dem Altar, sondern nur in Bruchteilen und einzelnen Statuen aus dem Altar. Er wird bestimmt durch lange runde Falten, die in kräftigem Schwung die ganze Figur überschneiden. Die wichtigste Vertreterin ist die genannte knieende Madonna in Schrozburg, die mit den aus ihrer nächsten Nähe, aus Wangen am Rhein, stammenden Flügelreliefs in Rottweil

Digitized by Google

L. K. (Kat. Nr. 60, 72) zu demselben Altar gehört hat.[1] Ihnen am nächsten stehen die bekannten Flügelreliefs im Germ. Mus. (Kat. Nr. 359 u. 360, Tafel X u. XI), die auch in der Komposition nicht zu verkennende Verwandtschaft mit jenen in Rottweil haben. — Das sehr späte Grabmal der Apollonia von Kirchberg in Neufra (O. A. Riedlingen), von 1547, zeigt den gleichen Faltenstil. Es ist aus rotem Marmor, wir hätten hier also über die Gleichheit des Stils in Stein und Holz die selbe Bemerkung zu machen, wie zu Beginn des 15. Jahrhunderts.[2] —

Ueberblickt man die Entwicklung des schwäbischen Gewandstils von der ersten Hälfte des 15. bis ins 16. Jahrhundert hinein, so ist man erstaunt über ihre Konsequenz. In der frühesten Zeit: weiches Gefält und übersichtliche Anordnung. Die Kurve bestimmt den Eindruck. Die letzte Entwicklungsstufe zeigt etwas Aehnliches, man ist bestrebt die Form mit Hilfe der runden Linie zu fassen. Es läßt sich eine steigende Vorliebe für die runde Falte, die weichen Uebergänge verfolgen, mit anderen Worten ein größeres Verständnis für den Stoff als solchen, und damit geht Hand in Hand eine zunehmende Klarheit in der Anordnung des Ganzen. —

Die Bezeichnung »schnitzstilig« ist oft gebraucht worden zur Charakterisierung der deutschen Plastik und Malerei im 15. Jahrhundert. Man meint damit das knarrend Harte,

[1] Nicht nur die übereinstimmende Stilisierung des Gewandes beweist das, sondern auch die Gleichheit von Haar, Gesichtstyp und Kleiderschnitt.

[2] Andre schwäbische Werke, die diese Gewandbehandlung zeigen, in ihrer Herkunft aber völlig unbestimmt sind (wie die Nürnberger Reliefs), sind in Berlin, Kais. Friedr. Mus., der Rest einer sehr schönen Anbetung der Könige (Kat. Nr. 364, Abb. T. XX) und Mariens Tod (ohne Katalognummer), ein Relief, das aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen ist wie der Marientod in München N. M. (Kat. Nr. 1158). In München ferner die Beweinungen und die Anbetung (Kat. Nr. 1131, 1238, 1273); Stuttgart (A. S.) 4 Passionsrelief aus der Sa. Hirscher, Kl. Sk. Sch. 226; Basel. Hist. Mus. 5 Passionsreliefs aus Chur.

Der Unterschied zwischen schwäbischem, bayerischen und schweizerischen Gewandstil wäre noch genauer zu untersuchen. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts ist die lange rundliche Falte auch in der bayerischen Kunst zu Hause, wie Leinbergers Werke beweisen. Habich, Hans Leinberger, der Meister des Moosburger Altars. München, Jahrb. d. bild. Kunst I (1906), S. 113.

Digitized by Google

Spröde, was dem Holz eigentümlich ist, und will das Material für den Stil, vornehmlich den Gewandstil, der Spätgotik verantwortlich machen, ihre Eigenschaften aus dem Holze ableiten. Als ob sich der Stil von der Materie allein formen ließe und die Wahl des Materials durch den Künstler nichts zu bedeuten habe. Die spätgotische Zeit liebte — mehr oder minder, je nach dem Stamme — das Knorrige und Spröde; das führte zu der ihr eigentümlichen Formensprache, die in jedem Material zum Ausdruck kommt, sich aber im Holz und Metall am ungezwungensten äußern konnte.

Wir haben an andrer Stelle gesehen, wie im schwäbischen Altar die Plastik an Bedeutung entschieden hinter der Malerei zurücktritt, sie hat, jedenfalls in der schwäbischen Kunst, keinen formgebenden Einfluß auf die anderen Kunstzweige gehabt.

Jene unter dem Worte «schnitzstilig» gemeinten Eigenschaften verkörpert in hohem Grade die fränkische Holzplastik. Mag man nun an die besten Werke des Riemenschneider oder Stoß denken, oder an das kleine, feine, in der Rothenburger Franziskanerkirche verborgene Altarrelief der Stigmatisation des hl. Franz, oder gar an geringere Dinge. Sieht man Abbildungen dieser Skulpturen, so ist man immer im klaren über das Material. — Dieses harte, knittrige Gewand begegnet ebenso auf Stichen und Bildern des Veit Stoß, auf Wohlgemuts Altarflügeln und Holzschnitten, und in Dürers frühen Arbeiten. Es ist fränkischer Sinn, der zu dieser Häufung scharfer Linien führt, sonst müßten wir in Schwaben das Gleiche finden — und das ist nicht der Fall. Die spätgotisch-schwäbische Gewandbehandlung ist durchgehends sehr gemäßigt. Als eine allgemeine Regel kann man sagen, daß der Schwabe hier die Härten des Franken vermeidet. Und in vielen Fällen ist das Gewand allein der Maßstab, ob ein Werk schwäbisch oder fränkisch.

Für die Erscheinung des Altars als Ganzes ist die Verteilung und Nebeneinanderordnung der Statuen im gegebenen Raum das Entscheidende. Schon bei der Be-

Digitized by Google

sprechung des Themas ist verschiedentlich darauf hingewiesen, daß wir im schwäbischen Schrein zumeist ruhige Standfiguren finden. Auch wo die spätgotische Plastik die Madonna oder irgend eine andere Heiligenfigur allein darstellt, wählt sie mit Vorliebe die stehende Haltung. Man sucht nach einer Erklärung für diese Tatsache, und sie läßt sich aus der Verwendung der Plastik in der gotischen Architektur, aus der Pfeilerfigur, ableiten. Für sie war das aufrechte Stehen die gegebene Haltung, in Anpassung an den senkrechten Pfeiler oder die Kirchenmauer hinter sich, als eine Folge der alles mit sich in die Höhe führenden gotischen Höhentendenz. Eine bestimmte Erscheinung bestätigt diese Vermutung. Im Rothenburger Hochaltar stehen die Heiligen auf schönen Säulenkapitellen, die zum Teil mit den Schäften aus dem Schreinboden herauswachsen. Das ist eine unverhohlene Herübernahme gotischer Architekturgewohnheiten in den Schrein und eine Anordnung, die an dieser Stelle keinen rechten Sinn hat. Es wäre einfacher die Statuen auf den festen Boden zu stellen, wie es im schwäbischen Altar denn auch ohne Ausnahme Gebrauch wird.

Das Anknüpfen an die gotische Architekturplastik, die Uebernahme der ruhigen Standfigur, bedeutet zugleich die Uebertragung der gotischen Kompositionsweise in den schwäbischen Schrein. Das Charakteristische ist die Nebeneinanderreihung der Heiligen, einerlei, ob sie im Schrein zusammen unter einem Bogen oder getrennt in Nischen stehen. Nie wird in der eigentlichen spätgotischen Zeit die dritte Dimension in Anspruch genommen, nie werden die Figuren zu einer engeren Gruppe durch ein Hintereinanderschieben zusammengeballt. Dasselbe Kompositionsgefühl äußert sich in den heiligen Gräbern, wo in der Regel eine Figur neben der anderen hinter dem Sarkophag aufgereiht dasteht, mit möglichster Breitenentfaltung und Vermeidung aller Ueberschneidungen. — Hier zeigt sich das besondre Gefühl der Spätgotik für die Fläche und ihre Dekoration. Man sieht im Schrein das Flächenhafte — der gebräuchliche Ausdruck ist «tavel». Selbst da, wo

Digitized by Google

der Schrein nach architektonischen Vorbildern ausgebildet wird, wie in Oberndorf, bleibt man bei dieser primitiven Anordnung, und wo man später als Mittelstück eine richtige Komposition gibt (Besigheim), lähmt man für das Ganze die Wirkung der dritten Dimension durch das Ornament und die flächenhafte Vielteilung des Schreins. — Ein Prinzip wird bei der Anordnung streng gewahrt, das einzige, was sich dieser flächenhaften Auffassung darbot: die Symmetrie. Die Mittelfigur ist die wichtigste, der Kirchenpatron oder Altarheilige. Von ihr geht man aus. Sie wird auch äußerlich als solche gekennzeichnet, sie ist größer als ihre Gefährten, steht auf höherem Postament und häufig in eigner Nische. Die andern gliedern sich ihr zu beiden Seiten an, je ein oder zwei (es findet sich kaum je eine gerade Anzahl von Heiligen im schwäbischen Schrein. Ausnahmen sind: der Stettener Schrein, jetzt Stuttgart A. S., wo Maria und Veit gemeinschaftlich die Mitte einnehmen, die vertikale Dreigliederung also gewahrt bleibt; der Sippenaltar in Schw. Gmünd, der Peter und Pauls-Altar in Heilsbronn, Stiftskirche, der des Wolfgang und Nicolaus in Tullau). Braucht man eine größere Versammlung von Heiligen, mehr als fünf, so muß man zu Halbfiguren greifen. Zwei Halbfigürchen sind sehr ungeschickt in die schmale Schreinwand des Altars von Lautern eingeklemmt. In Heilbronn, in Besigheim werden sie in Nischen über der Hauptdarstellung im Schrein noch angebracht.

Nur in einer leisen Wendung zur Mittelfigur hin äußern die Heiligen ihre Abhängigkeit (vgl. am besten den visierten Hochaltar in der Stuttgarter A. S.). An einer ganzen Reihe von Altarfiguren läßt sich außerdem ein Unterschied im Standmotiv verfolgen. Die Figuren sind im Gegensinn bewegt, bei den linksstehenden ladet der gotische Schwung nach rechts, bei den rechtsstehenden nach links aus. (Heilbronn, noch deutlicher in Blaubeuren, Adelberg, Lautern, Dornstadt. Je zwei und zwei in Rothenburg, Tiefenbronn, Geißlingen u. s. w.) Der gotische Schwung ist symmetrisch ausgebeutet.

Digitized by Google

Auch die anderen Themata sind in der gleichen Weise komponiert wie die Sacra Conversazione: Mariä Krönung, Anbetung der drei Könige, Pietà. In der Mitte in Vorderansicht die knieende (oder sitzende) Gestalt, zu beiden Seiten, symmetrisch angeordnet, die Sitzenden, Knieenden oder Stehenden. Krönung und Pietà gehen in der Komposition Hand in Hand mit der Malerei (Dürer, Baldung Grien), sie lauten gleich in der ganzen oberdeutschen Kunst. Dagegen ist die zentrale Anordnung für die Anbetung der Weisen durchaus nicht die der Malerei geläufige. Für die eigentliche Komposition bediente man sich im Schrein des Reliefs. Im ganzen habe ich es in dem schwäbischen Altarschrein — die Gruppe Creglingen, Hall, Rieden-Stuttgart ausgenommen — nur 13 Mal gefunden (Augsburg, Basel (S. Maria Calanca), Gmünd (2), Hall (Sakristei der Michaelskirche), Karlsruhe-(Birnau), Merklingen, Niederstetten, Ulm-Hutzenaltar, Schwaigern (2), Kloster Wettenhausen, Nürnberg, Germ. Mus.), i. e. kaum ein Zehntel des jetzt erhaltenen Bestandes. Dem Stil nach gehören sie alle ins zweite und dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, also in eine Zeit, wo man von Spätgotik nicht mehr spricht.

Eine einzige Darstellung (S. Maria Calanca und Gmünd ausgenommen) füllt das Schreingehäuse, alle Figuren treten in ihren Dienst, und die Einzelfigur hat aufgehört zu existieren, dieser charakteristischste Bestand der spätgotischen Schreinkomposition. Unbegreiflich erscheint es uns, daß ein so bedeutender Maler wie Schaffner nicht auch das Mittelstück des Altars gemalt hat, so hätte man ein einheitliches Ganzes.

Der ganz gemalte Altar war schon längst in anderen Städten das Gewöhnliche. Wo findet man sonst noch zu dieser Zeit (1521) in Schwaben einen bedeutenden Altar mit einem Schrein? Die Augsburger Maler hatten hier den Weg gewiesen, 1507 Burgkmair mit dem Krönungsaltar. Der Ruhm des 1516 von B. Grien vollendeten Freiburger Hochaltars, des Hauptwerkes der rheinisch-schwäbischen Schule, muß auch nach Ulm gedrungen sein. Im 15. Jahr-

Digitized by Google

hundert war Ulm der künstlerische Vorort in Oberschwaben gewesen, mit der Wende des Jahrhunderts fällt das Schwergewicht auf Augsburg, auf Malerei und Steinplastik.

Im Sinne der Plastik stand bisher überall das Figürliche im Brennpunkt des Interesses, das eigentlich Malerische, das Akzessorische, die Landschaft trat dahinter vollkommen zurück. Den unmittelbaren Zusammenschluß und das förmliche Ineinanderfließen von Malerei und Plastik verkörpert ein rheinschwäbisches Werk, der jetzt in der Freiburger Domkustodie aufbewahrte Marienaltar des Hans Baldung Grien.[1] Die Rückwand hat sich in eine weite Landschaft aufgelöst, mit einem See und Bergen im Hintergrund. — Im eigentlichen schwäbischen Schrein sucht man heute vergeblich nach der gleichen Erscheinung. Wir finden ähnliches nur auf den hohen Blaubeurer Flügeln.

Können wir auch nicht ein solch intimes Hand-in-Handarbeiten von Maler und Bildhauer beobachten im schwäbischen Schrein, so ist doch in den Reliefkompositionen der immer stärker werdende Einfluß der Malerei, und vor allem der graphischen Künste nicht zu verkennen.

[1] Vgl. Die Gemälde des H. Baldung Grien, herausgegeben von Gabriel von Térey, I. T. 22, 23.

Digitized by Google

Kapitel VI.

LOKALSCHULEN.

Die Geschichte der mittelalterlichen Plastik, welchen Stammes auch immer, ist zunächst die Geschichte der Steinplastik, der Plastik im Schutze der kirchlichen Architektur. Es ist auffallend, daß Schwaben so gar nichts zu der frühen Blüte der deutschen Plastik im 12. Jahrhundert beigetragen hat. Um so auffallender, da Schwaben die großartigsten und zugleich die zierlichsten romanischen Bauten (Alpirsbach, Gmünd, Lorch, Murrhardt, Groß- und Kleinkomburg) geschaffen hat, und da auf den Wänden schwäbischer Kirchen die bedeutendsten frühen Freskenzyklen zum Vorschein gekommen sind (Reichenau, Burgfelden).

In der Geschichte der gotischen Architektur in Schwaben, sind Maulbronn, Wimpfen, Rottweil, Reutlingen, Eßlingen, Gmünd, Ulm die klangvollsten Namen. Maulbronns ernste Bauten tragen keinen plastischen figürlichen Schmuck. In Wimpfen sind die herben archaischen Heiligen im Chor und am Portal der Stiftskirche das Werk des französisch geschulten Baumeisters, der die Kirche erbaut hat. Mit schwäbischen Werken zeigt sich keine Verwandtschaft. Nach dem Rhein dagegen, nach Straßburg scheinen mir die Statuetten in dem zierlichen Grabbau der Mauritiuskapelle im Konstanzer Münster zu weisen, sie mögen gleichzeitig mit ihnen um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Unter allen gotischen Kirchen

Digitized by Google

Schwabens zeichnet sich die Rottweiler Kapellenkirche aus durch die Reliefs und die schönen Statuen der Madonna und Propheten, die früher über dem Südportal standen und jetzt in der Lorenzkapelle ein ruhmloses Dasein führen. Ihr Zusammenhang mit der westlichen Kunst muß noch untersucht werden.

Zeitlich rücken die Lünettenreliefs der Kirchen zu Eßlingen (Südostportal), Gmünd, Ulm (Westportal, 1356 datiert) enger zusammen. Ein Vergleich läßt trotz der übereinstimmenden Stilmerkmale der gleichen Zeit in allen verschiedene Schulen erkennen. Gmünd ist am modernsten. Rottweil und Eßlingen stehen sich am nächsten und sind am altertümlichsten. — In Reutlingen mußten schon im 15. Jahrhundert nach einem Blitzschaden die Steinbaldachine mitsamt den Statuen erneuert werden an der Marienkirche. Die langweiligen Apostel hat aller Wahrscheinlichkeit nach Peter von Breisach um 1500 gearbeitet.[1] Im Stil weisen das heilige Grab und noch mehr der Taufstein entschieden auf denselben Meister.

In dem plastischen Schmuck des Ulmer Münsters haben mehrere Generationen von Steinmetzen das Werk ihrer Hände hinterlassen, und hier finden wir Steinskulpturen, die sich in ihrem individuellen Stil mit Holzschnitzereien vergleichen lassen. Damit kommen wir in die Zeit, wo das Holz den Stein verdrängt hat in der Plastik.

Zwar reichen die Wurzeln der Holzplastik tief hinunter, doch sind die ältesten Stücke schwer, manchmal beinahe unmöglich zu datieren. An Alter steht sie ihrer Schwester, der Steinplastik, kaum nach, die wir als Kunst zuerst im Ornament der romanischen Bauten kennen lernen.

Romanische Holzkruzifixe erwähnt Keppler, S. XLIV in Kirchheim (O. A. Neresheim), Saulgau, Kloster Sießen (O. A. Saulgau) und Wolfahrtsweiler (O. A. Saulgau). Der früher in der Gottesackerkapelle zu Ertingen (O. A. Riedlingen) aufbewahrte ernste, feierliche Kruzifix ist seit 1891 in Unterriexingen (O. A. Vaihingen).[2] Er ist das Werk

[1] Paulus, Neckarkreis S. 483.
[2] Neckarkreis, S. 485, Abb.

Digitized by Google

eines Künstlers aus dem 12. Jahrhundert. — Die frühesten mir auf meinen schwäbischen Streifzügen begegneten Holzskulpturen sind in Freudenstadt (das stilvolle romanische Evangelienpult aus Alpirsbach, Paulus S. 88 abgebildet), in Stuttgart und Rottweil.[1]

Eine Tradition und eine Kunstübung von mehreren Generationen bildet eine Kluft zwischen diesen interessanten frühen Arbeiten und den späteren aus dem 14. Jahrhundert, die dem Schnitzaltar als Ganzem immer noch vorangehen.

Die «gotischste» aller Holzmadonnen in Schwaben ist jene wohlerhaltene aus dem Dorfe Ueberlingen (Baden) in Rottweil L. K. (Kat. Nr. 115). In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden, nimmt sie mit ihrer streng gotischen Stilisierung eine Sonderstellung für sich in Anspruch. Derber ist die ebenfalls sitzende Madonna aus dem Kloster St. Georgen-Rottweil L. K. (Kat. Nr. 78). Die angeblich aus der Heiligkreuzkirche in Rottweil stammende — Rottweil L. K. (Kat. Nr. 126) — zeichnet sich bei aller gotischen Stilisierung aus durch die an andrer Stelle schon hervorgehobene individuelle Gesichtsbildung. Sie teilt diese Eigentümlichkeit mit andren Statuen. Es sind die schon genannten Maria und Johannes aus Murrhardt in Stuttgart A. S., Maria (oder Anna) mit Kind aus Kloster Heggbach, München. Nat. Mus. (Kat. Nr. 455), die große, thronende Madonna im Konstanzer Münster[2] und die Gruppe Christus und Johannes

[1] 1. Stuttgart A. S., Statuette eines stehenden Mannes. — Nach der Etikette: «Paulus, romanisch, ca. 1200». Ist dieser Faltenwurf wirklich romanisch? — H. 0.91 m. — Spuren der alten Bemalung. — 13. bis 14. Jh.

2. Stuttgart A. S. — «Bischof, 13. Jh.», sitzend. — Vielmehr 14. Jh. — H. 0.95 m. Deutliche Spuren der alten Bemalung.

3. Ebenda. — Mad. aus d. württ. Allgäu. «13. Jh.» — Sehr rohe bäurische Schnitzerei, 14. Jh.

4. Rottweil, Lorenzkapelle. — Fünf Apostel aus Laitz (Kat. Nr. 161), Eiche! Primitive Arb., doch interessant in dem Bestreben die Köpfe ausdrucksvoll zu gestalten. In der Haarstilisierung äußert sich schon Gotisches. — 13. Jh. Auf Bemalung berechnet.

5. Ebenda. — Apostel aus Kloster St. Georgen (Kat. Nr. 2, 3, 4). 13./14. Jh.

[2] Jetzt in einen als Rumpelkammer benutzten Raum neben dem östlichen Kreuzgang verbannt. — Sie hat nichts zu tun mit der von Kraus I, S. 114 erwähnten Madonna, denn diese war eine Steinskulptur.

Digitized by Google

von einem Abendmahl, Stuttgart A. S. Die Konstanzer Madonna ist die primitivste und älteste und gehört wohl noch in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, jene aus Rottweil ist die jüngste und um 1400 anzusetzen. Merkwürdigerweise ist an diesen letztgenannten Skulpturen, mit Ausnahme der Rottweiler Madonna, die Bemalung noch sichtbar, zum Teil sogar ganz gut erhalten.

Eine andre und wichtigere Tatsache wäre hervorzuheben. Die Stücke, deren Herkunft uns bekannt sind, stammen mit verschwindend wenig Ausnahmen aus Oberschwaben, aus den Oberämtern Biberach, Saulgau, Riedlingen, aus Alpirsbach, Laitz, Kloster St. Georgen und Dorf Ueberlingen. Auch im 15. Jahrhundert ist Oberschwaben die Heimat der meisten und besten schwäbischen Skulpturen. Die Annahme einer regen künstlerischen Tätigkeit und einer stetigen Kunsttradition in Oberschwaben erscheint darnach durchaus berechtigt.

Der Schwerpunkt der schwäbischen Altarplastik liegt ebenfalls in Oberschwaben, und hier mit Entschiedenheit in Ulm. Nach dem heutigen Altarbestand hat diese Stadt weitaus das größte Absatzgebiet gehabt, ist sie der Hauptsitz der schwäbischen Schnitzerschule gewesen.

Ulm versorgte mit seinen Arbeiten zunächst das benachbarte Gebiet, das Ulmer Land, das obere Donauthal (Rißtissen, Oberstadion, Ennetach, Zwiefaltendorf (Chorgestühl), und die rauhe Alb (Blaubeuren, Merklingen, Wippingen, Geißlingen, Süßen, wohin Zeitblom einen Altar geliefert hat). Es stand in Verbindung mit dem Kloster Wettenhausen (Schaffner) und südlich mit Schwendi und Kloster Ochsenhausen,[1] aus Ulm stammte der 1664 abgebrochene Hochaltar. Im Norden kommen wir mit den Ulmer Arbeiten nach Wasseralfingen und in das alte stauffische Land, in die Klöster Adelberg und Lorch,[2] in dessen Kirche die bedeutendsten Ulmer Künstler, der

[1] Vgl. Keppler, a. a. O., S. 28.

[2] Vgl. Arch. f. Chr. K. 1898 S. 3. — Th. Schön, Zur Kunstgesch. des Kl. Lorch. Auszug aus dem Roten Buch des Klosters Lorch im Kön. Archiv in Stuttgart. Ein Verzeichnis der Kleinodien und aller dem Kult dienenden Schmuckstücke des Klosters.

Digitized by Google

ältere Syrlin den Fronaltar (1484) und Schüchlin den Mauriciusaltar (1495) geliefert haben, und darüber hinaus nach Eschach und zum Herberge. Ulm hat schon früh als Kunststadt einen Namen gehabt. Denn dort sind auf Bestellung die ältesten schwäbischen Hochaltäre, von denen wir Kenntnis haben, gearbeitet, von dort exportiert worden, und in ganz achtbare Entfernungen, mit den damaligen Verkehrsmitteln gemessen: 1457 nach Sterzing, 1469 nach Tiefenbronn. Wir wissen, daß Schüchlin auch in Rothenburg a. N. tätig gewesen ist (vgl. S. 69). Es ist ein ziemlich geschlossnes Gebiet, das Ulm nachweislich mit seiner Kunst zu versorgen hatte. Sein Einfluß erstreckt sich vor allem auf die Konstanzer Diözese, wenn wir auch im Augsburger Sprengel Hauptwerke finden, wie die Altäre von Adelberg, Herberg, Eschach.[1]

Die Ulmer Plastik läßt sich, beginnend mit dem Portalrelief von 1356, in ihrer Entwickelung stetiger verfolgen, als die irgend einer anderen schwäbischen Stadt. Jenem frühesten datierten folgen die in ihrer unbefangenen Frische und Traditionslosigkeit unmittelbar ansprechenden Reliefs in den anderen Portallünetten des Münsters. Die Geschichte der ersten Menschen ist in der Vorhalle[2] so lebendig dargestellt, daß man die Unbehülflichkeit des Künstlers ganz darüber vergißt. — Derb aber dekorativ, was sie an ihrer Stelle sein sollen, sind die 1420 vom Meister Hartmann gelieferten Figuren, an der Fassade des Münsters. Sie sind stilistisch mit einer Gruppe gleichzeitiger Holzskulpturen verwandt, den schönsten schwäbischen Statuen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Es sind die vier trauernden Frauen aus Eriskirch am Bodensee, in Rottweil, Lorenzkapelle (Kat. Nr. 6, 8, 140, 146),[3] eine

[1] Vgl. Thudichum, Die Diözesen Konstanz, Augsburg, Basel, Speier, Worms nach ihrer alten Einteilung in Archidiakonate, Dekanate und Pfarreien. Tüb. Stud. f. Schwb. und Dtsche Reichsgesch. 1906.

[2] Vgl. Pfleiderer Christl. Kbl. XLVI (1904), S. 65.

[3] Probst, Ueber mittelalterliche Holzskulpturen aus Oberschwaben. Arch. f. christl. K. 1889, S. 27, erklärt sie als kluge und törichte Jungfrauen, Beissel, a. a. O., abgebildet XVI, 10, wiederholt die Deutung. Es könnten höchstens törichte sein, denn sie haben alle einen traurigen oder gequälten Ausdruck; die Lampen fehlen jedoch. Sie haben wahrscheinlich zu einer großen Kreuzigung gehört.

Digitized by Google

Madonna aus Uttenweiler (O. A. Riedlingen) in Stuttgart, A. S.[1] und eine kleine sitzende Madonna, der Rest einer Pietà in München, Nat. Mus. (Kat. Nr. 492).[2] Für Ulmer Ursprung würde die Herkunft aus der Donau- und Bodenseegegend sprechen. Mag die Vermutung ihrer Entstehung in Ulm auch eine gewisse Wahrscheinlichkeit haben, jedenfalls sind sie von einem bedeutenderen Meister geschaffen, als es Meister Hartmann war.

Madonna und Kind im Dornstädter Altärchen stimmen in ihrer Haltung ganz überraschend mit der, dem Stile nach zu urteilen, auch vom Meister Hartmann geschaffenen Steinmadonna am rechten Pfeiler der Vorhalle (das Original jetzt in der Neithartskapelle) überein, doch weiter gehen die Beziehungen nicht.

Die interessanteste Ulmische Steinstatue aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist der durch seinen Platz am Mittelpfeiler des großen Westportals ausgezeichnete, schöne Schmerzensmann.[3] Wollaib erwähnt ihn in seinem Paradisus Ulmensis[4] und berichtet von einem Wappen, was darunter angebracht war, einer Fledermaus mit Flügeln im Verein mit der Jahreszahl 1429. Nicht dieses Datum, sondern 1529 will Mauch[5] lesen, der den Wert der Statue richtig erkannt und Wappenschild und Zahl noch mit eignen Augen gesehen hat. Zugleich macht er darauf aufmerksam, daß das Schild neu bemalt, und daß bei dieser Gelegenheit das Wappen falsch erneuert sei. — Die Datierung dieses Christus hat manchem, der sich mit schwäbischer Plastik beschäftigt, zu raten gegeben. Man schwankt innerhalb eines Zeitraums von 100 Jahren.[6] — Christus steht, als

[1] Sehr schlecht erhalten. Der obere Teil des Kopfes abgeschlagen, so daß die Proportionen gestört sind. — Bemalung abgelaugt. Nach der Etikette: 14 Jh.!

[2] Im Katalog »oberbairisch, 1400.« Herkunft unbekannt. — Das kräftige Gesichtsoval, die großen Augen mit den schweren Lidern, das Gewand mit den dicken schwerfallenden Guirlandenbogen bezeugen die gleiche Meisterhand für diese Skulpturen.

[3] Vgl. Pfleiderer, a. a. O., Tafel X, 6.

[4] Marx Wollaib, Paradisus Ulmensis 1714. — Handschriftliche Chronik der Stadt Ulm, auf der Stadtbibliothek in Ulm aufbewahrt.

[5] V. d. V. f. K. u. A. Ulm 1 (1869), S. 19.

[6] Pfleiderer, a. a. O., Sp. 31 u. 53. Die erste, frühere Datierung wird durch das Inbeziehungsetzen zu einem Ratsprotokoll von 1531 schwankend. — Jäger,

Digitized by Google

einzige, große und für ihren Platz unter dem Baldachin geschaffene Steinskulptur am Westportal des Münsters. Er steht unsicher auf dem linken Bein, streckt das rechte vor und neigt sich in der dem schwäbischen Quattrocento eigenen Weise stark auf die Spielbeinseite. Dabei legt er die Rechte auf die Seitenwunde und hebt leise den linken Unterarm mit der schüchtern geöffneten Hand, um auch dieses Wundmal zu zeigen. Um die Hüften ist ein breites Tuch geschlungen, das beinahe bis auf die Kniee reicht. Linken Oberarm und linke Schulter bedeckt der Mantel, der wie ein Vorhang hinter der Figur herabfließt und von dem rechten Unterarm aufgenommen wird. Die Körperformen mager, doch geschmeidig. Der Kopf von einem schweren, tauartig dicken Kranz umwunden. Das Gesicht ein schmales, vornehmes Oval, schön, mit einem leidenden Ausdruck, aber doch männlich. Auffallend ist die eingehende Hautbehandlung, die Wiedergabe der Adern am rechten Oberarm, die feinen Falten in den Augenwinkeln. — Die Beschreibung ist absichtlich so breit geraten, um die Stilmerkmale hervorzuheben. — Das Standmotiv quattrocentistisch, man überzeuge sich durch den Vergleich mit dem Christus im Urspringer Kapitelaltärchen (Rottweil L. K. Kat. Nr. 157) 1520/1530. — Das Gewand nicht spätgotisch, auch nicht 16. Jahrhundert. Dagegen bieten Vergleichspunkte die eingehend besprochene Gruppe der Gewandfiguren um die Mitte des Jahrhunderts mit ihren weichen Steilfalten und ihrem Umknicken am Boden. — Die schwere unelegante Dornenkrone, das breite Lendentuch, der lange Körper, alles weist auf die Mitte des Jahrhunderts, jedenfalls noch nicht in die Stilepoche, die wir Spätgotik nennen oder gar Renaissance. Warum also nicht der Jahreszahl 1429 des Wollaib trauen?[1] Die Entdeckungen des letzten Jahr-

Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms. Kunstbl. 1833. Nr. 103. «Von ihm (Syrlin d. J.) und nicht von seinem Vater soll das Christusbild auf dem Hauptportal des Münsters sein.» ...«Von ihm selbst soll ... das vortreffliche Bild des Erlösers auf dem Hauptportal sein.»

[1] Als weitere Stütze kommt die Erwägung hinzu, daß die übrige Steinplastik am Portal (die Evangelisten usw. in den Hohlkehlen) in ihrem Stil ungefähr gleichzeitig mit den 1420 gelieferten Statuen Hartmanns an der Fas-

Digitized by Google

zehnts in der schwäbischen Kunst, die Namen Witz und Multscher haben Werke mit Jahreszahlen verknüpft gezeigt, die wir ohne Urkunden niemals für möglich gehalten hätten.

Dieser Schmerzensmann steht in Ulm nicht vereinzelt da. Nicht weit vom Münster, im Hofe des Gew. Mus. sind schlecht aufgestellt, doch wohl erhalten neun Statuetten, die früher die Rathausfassade geschmückt haben. Man bleibt vor ihnen stehen, verwundert, daß man von diesen köstlichen Werken deutscher Kunst und schwäbischer Plastik noch nichts gehört und gesehen hat.[1] Sie sind nicht alle von dem gleichen Meister. Uns gehen nur die fünf an, die früher an der Ostfassade gestanden haben. Karl der Große in langem Faltengewand und langem Bart, die Kaiserkrone auf dem Haupt, Reichsapfel und Szepter in den Händen. Ihm zur Seite zwei reizende kleine Schildknappen. Der linke ernst und sinnend, mit dem Wappen Karls des Großen, der rechte ein kleiner Schalk mit lachendem Gesicht; die Hände halten Reichswappen und -schwert, dessen Klinge heute fehlt. — Im Panzer, mit Schwert und Wappenschild die Könige von Ungarn und Böhmen, beide in Ausdruck und Haltung als Gegenstücke gedacht, wie die Knappen. Die ruhige, vornehme Gewandbehandlung, die feine längliche Gesichtsform, die Wiedergabe der Haut, die mageren Hände, das Standmotiv und die Empfindung, die stille Harmonie und Schönheit bei aller inneren Bewegung ist diesen Statuen mit dem Christus gemein. Das führt zu der Ueberzeugung, daß sie die Werke desselben großen Meisters sind.[2] Aber

sade. Das deutet auf die plastische Ausschmückung der Vorhalle nicht lange nach ihrer Fertigstellung. Um 1419 war sie schon überwölbt — vgl. Münstrbl. Heft II, S. 42.

[1] Sie warten schon Jahrelang auf ihre Auferstehung in der geplanten Publikation des Ulmer Gew. Mus.

[2] Die Datierung der Rathausfiguren schwankt, wie die des Christus. Bach setzt sie, doch wohl gleichzeitig mit der von ihm angenommenen Erneuerung der Fenster, Ende des 15. Jh. — Siehe Bach, Das Rathaus zu Ulm. Württ. Vrtljhrschr. f. Lgesch. III (1880), S. 251. — Klemm, Württ. Vrtljhrschr. f. Lgesch. II (1879), S. 44 — erklärt das mittl. Wappen als das von Polen und Anjou mit Beziehung auf die Gemahlin Kaiser Sigismunds, die Tochter Ludwigs, des Königs von Ungarn und Großkönigs von Polen. Doch läßt er, unsere fünf Statuen, der altertümlichen Schildform und des einköpfigen Adlers wegen, in der

Digitized by Google

wessen? — Am nächsten stehen ihnen die Scharenstetter Schreinfiguren. Dieselbe Haarstilisierung mit den einzelnen, kleinen, festgedrehten Locken nebeneinander (Johannes — der lustige Schildknappe), die gleichen Gewandmotive der kleinen plastisch gedachten Faltenbrüche, wenn auch hier mit einem größeren Aufwand an Stoff wiedergegeben. Es ist schon an andrer Stelle die stilistische Verwandtschaft dargelegt worden zwischen den Scharenstetter Skulpturen, der Barbara in Augsburg, zwei Statuetten in Rottweil und den heiligen Jungfrauen in Sterzing. Jene bilden die Vorstufe zu diesen. Urkundlich stammt der Scharenstetter Altar aus Ulm. Die weiblichen Heiligen, die Madonna, die Apostelhalbfiguren der Predella und die Ritter in Sterzing haben zu demselben Altar gehört, den Hans Multscher dorthin geliefert hat, aus Ulm. —

Die Madonna, die Apostelfiguren und die männl. Heiligen zeigen eine reifere Auffassung und stehen stilistisch auf einer höheren Entwickelungsstufe als unsre vier Jungfrauen. Reber hat für die Madonna darauf hingewiesen, daß sie dem reichen Gewandstile nach möglicherweise einige Jahrzehnte später anzusetzen sei und zugleich ihre nur traditionelle Zugehörigkeit zum Altar hervorgehoben, die sie mit den Aposteln, Rittern und den beiden Engeln mit der Krone in München Nat. Mus. (Kat. Nr. 617. Taf. XII) teilt. Es ist allerdings nicht angegeben, welches Zeugnis die anderen Figuren in ihrer Zugehörigkeit zum Hochaltar der Liebfrauenkirche beglaubigt. — Gewiß ist die Draperie der Madonna für jene Zeit sehr modern, aber auch nicht mehr; sie ist kein Grund das ganze Werk einige Jahrzehnte später anzusetzen. Deutliche Anklänge an Früheres weisen den Skulpturen ihren Platz an in der ersten Zeit der Spätgotik. Ich greife die Madonna heraus. An den frühgotischen sorgsam gefältelten Kopfschleier erinnert die Art und Weise, wie das Tuch als Einrahmung für Gesicht und Haar benutzt ist, und wie es auf der Schulter aufliegt. Der breite Saum spricht ebenfalls für Frühzeit, er schrumpft später immer mehr zusammen und fehlt häufig ganz. Die Madonna der echten Spätgotik hat, — wenn sie nicht ganz auf das Kopftuch verzichtet, einen langen, schmalen Zeugstreifen auf dem Haupt; der eine Zipfel liegt lose auf dem Haar, das andre Ende fällt lang über die Schulter zum Christkind herab. — Dieses Haar mit seinen kleinen gleichmäßigen Wellen dicht nebeneinander, wird man in der spätgotischen Zeit vergeblich suchen, aber bei einigen Figuren im Unterlimpurger Schrein und beim Schmerzensmann vom Münsterportal so wieder finden. Die

ersten Hälfte des 16. Jh. entstehen. «Neu im Stil der neuen, aber auch wieder treu der alten Zeit» hergestellt, «denn nur eine alte Erinnerung kann es bewirkt haben, daß der Reichsadler in jener späten Zeit gleichwohl nur einköpfig gebildet ist.» Einmal ist das dem Stile nach ganz unmöglich. Und dann war man im 16. Jh. glücklicherweise historisch nicht so gebildet wie heutzutage. Daß man aus Pietät die eine Fassade des Rathauses mit Kopien nach verhältnismäßig neuen Statuen schmückte, während man die andere mit modernen Fresken bedeckte ist rein undenkbar. Ueber die Verwendung des ein- oder zweiköpfigen Adlers zur Bezeichnung der Königs- oder Kaiserwürde siehe Herrlg, Das Kaiserbuch S. 423.

Digitized by Google

Spätgotik liebt es das Frauenhaar in seiner ganzen Länge zu geben (hier ist es unter dem Mantel verborgen) und in einer großen einheitlichen Wellenlinie zusammenzufassen.

Wie unsre Madonna den Mantel aufnimmt, an sich ein seltnes Motiv für eine Madonna, erinnert sehr an die Ursula in Sterzing und die Magdalena von Rottweil. Die vier Jungfrauen zeigen aber im Gewand verbindende Aehnlichkeiten, Vorbereitungen — man vergleiche die Hängefalten an den Seiten — so verschieden im Ganzen auch der Eindruck sein mag. — Siehe Schmarsow, Die oberrhein. Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jh. (1430—1460) Abh. d. philol. hist. Kl. d. Kön. sachs. Ges. d. Wiss. XXII, 1903. — In hohem Grade und mehr als man sich dessen bewußt wird, liegt die Verschiedenheit des Eindruckes an dem Fehlen der einheitlichen alten Fassung, an der Uebertünchung und Neubemalung.

Die Statuetten in Rottweil sind den Sterzinger Jungfrauen so nahe verwandt, daß wir den gleichen Meister annehmen müssen. Zu dem Stil gesellt sich als weitere Stütze der Herkunftsort. Sie stammen aus dem Kl. Heiligkreuzthal (O. A. Riedlingen), aus demselben Frauenkloster wie die von Thode, Haack und Lange als von dem Meister der Sterzinger Altarflügel erkannten Bilder in Stuttgart (Kat. Nr. 13 und 14, Zug der hl. Könige und Grablegung) und Karlsruhe (Kat. Nr. 32 und 33, Mariens Tod und die Kreuzigung).[1] Lange hat darauf hingewiesen, daß diese Bilder zu demselben Altarwerk gehört haben — die Herkunft der Karlsruher Bilder ist nicht überliefert. Zu dem gleichen Altar haben aller Wahrscheinlichkeit nach auch unsre Rottweiler Frauen gehört. — Nach der annähernd quadratischen Form der erhaltenen Tafeln: Stuttgart 1.65/1.425 (1.419) Karlsruhe 1.55/1.40 hatte jeder Flügel zwei Bildfelder übereinander, der Schrein also eine Höhe von wenigstens 3.30 m bei einer Breite von rund 3 m. Die Statuetten können bei ihrer unbedeutenden Höhe nicht wohl im Schrein gestanden haben, dagegen im Aufbau oder zu Seiten des Schreins unter Baldachinen. Es kann kein Zufall sein, daß dasselbe Kloster der sichre Herkunftsort ist von Altartafeln und Skulpturen, die den ausgeprägten Stil des Sterzinger Altars tragen, und unabhängig voneinander als Werke des Sterzinger Altarmeisters erkannt worden sind. Es verbindet sie eine

[1] Schmidt, Münch. Allg. Ztg. Beil. 1898, Nr. 285. — Lange, Württ. Sttsanz. 1901, Nr. 257, Haack, Münch. Allg. Ztg. Beil. 1902, Nr. 356. — Schmarsow, Zu Hans Multscher, Repert. f. Kunstwiss. XXVI (1903), S. 496. — Lange, Repert. f. Kunstwiss. XXVIII (1905), S. 490, 4.

Digitized by Google

Ursache, die wir in einem von Hans Multscher gelieferten Altar sehen, in einem Altar, der in allen seinen künstlerisch bedeutsamen Teilen in einer Werkstatt entstanden ist. So betrachtet, sind diese Rottweiler Statuetten im Verein mit der, einer urkundlichen Aussage an Wert gleichstehenden Inschrift auf den Berliner Altarflügeln, und mit dem Sterzinger Altar ein weiterer Beweis dafür, daß Multscher in einer Person Bildhauer und Maler gewesen ist. — — —

Der Scharenstetter Altar ist — auch nach den Gemälden zu urteilen — in Multschers Nähe in Ulm entstanden und ebenso jene sogenannte Barbara in Augsburg.

Damit sind wir zu unserem Ausgangspunkt zurückgekehrt, zu dem Schmerzensmann und den Rathausfiguren, in denen ich Frühwerke des Meisters Hans erkenne. Sein einziges, urkundlich beglaubigtes steinplastisches Werk, der Kargsche Altar von 1433,[1] ist in den Figuren zerstört, nur die Draperien sind noch erhalten: jene auf den Wappen, die des Hintergrundes und der Fenster und die Gewänder der Engel in den Hohlkehlen. Eine auffallende Beschränkung im Stoff und in den schematischen Faltenmotiven, deren Reste nur noch in den Aermeln auf den Wappen kenntlich sind. Sonst Steilfalten mit schmalen, aber runden Rücken; der Fenstervorhang links ein Analogon zu Christi Lendentuch, die Engelgewänder zu seinem Mantel und dem des Kaisers. Die Gewandbehandlung auf den Berliner Bildern fügt sich ungezwungen diesem Zusammenhang ein. Verwandtschaft im Gesichtstyp zeigen der sinnende Knappe und die Heiligkreuzthaler Frauen.

Zum Schluß noch folgende Erwägung. Multscher ist 1427 steuerfrei in die Bürgerschaft Ulms aufgenommen — als Ehrenbürger was häufig bei Künstlern begegnet im Mittelalter. Multscher hat sich als eine hohe künstlerische Kraft dazu empfohlen, die Stadt aber brauchte damals

[1] Abgeb. Pfleiderer, a. a. O., Sp. 51.

Digitized by Google

Bildhauer zur Ausschmückung ihrer Bauten — des Münsters, das in seiner regsten Bauperiode stand — und wahrscheinlich auch des Rathauses. 1431 wird er in einer Steuerrolle «Bildmacher und geschworner Werkmann» genannt,[1] und es ist sehr wahrscheinlich, daß hiermit eine amtliche Anstellung bei den städtischen Bauten gemeint ist. An öffentlichen Ulmer Gebäuden jener Zeit Werke seiner Hand zu finden würde darnach durchaus selbstverständlich erscheinen.

In diesem Christus und den Rathausfiguren hätten wir ziemlich gleichzeitige Arbeiten aus Multschers Frühzeit. Der Weg führt dann über den Kargschen Altar zu den Berliner Bildern, in den 40 er Jahren käme die entscheidende Krisis. Denn in seinen späteren Arbeiten kommt er der Spätgotik immer näher. Ungefähr in das gleiche Jahrzehnt gehören nach einander die Rottweiler Statuetten, die ihnen im Gewand nahe verwandte, schöne Landsberger Madonna und die Sterzinger Arbeiten mit der Madonna als Abschluß. Die Malereien erscheinen hier allerdings moderner als die Skulpturen. Mit diesen Sterzinger Altarbildern hat der Wettenhäuser Palmesel in der Faltenbehandlung die nächste Verwandschaft. Sein Gewandstil ist nicht älter, nein eher fortgeschrittner als der der Sterzinger Statuen, ebenso die ganze Auffassung der Figur. Dem Stil nach ist das Werk nicht zehn Jahre älter als jene, sondern gleichzeitig oder später. Als Beweis fügen sich zu der stilistischen Ueberlegung urkundliche Notizen, welche die Entstehung des Werkes auf 1456 festsetzen.[2]

[1] Vgl. Jäger, Kunstbl. 1833 Nr. 103.

[2] Johannes Frank, Mönch in St. Ulrich, schreibt in seinen gleichzeitigen Augsburger Annalen 1430/62 vgl. Steichele, Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg, II. 1859, S. 92: «Item, da man zahlt **1456** am freytag vor dem palmtag, da ward gemacht der esel und der salvator darauf. Es schnaid ihn ain maister zu Ulm, dem gab man zehen gulden, und ain maler vasset ihn zu Augspurg, der hiess mit Namen maister Joerg, dem gab man VII gulden. Item der maler liess den wagen auch darzu machen.»

Hiermit stimmt überein die Notiz in des Fr. Wilhelmi Wittwer Catalogus abbatum monasterii SS. Udalrici et Afrae Augustensis, ed. Steichele, a. a. O., III. (1860), S. 199. **1456** conparatus est azinus cum curru, quem sculpsit magister quidam Ulmensis una cum ymagine plj redemptoris nostri Jhesu Christi; et pro suo labore dabantur sibi decem floreni Reinenses. Et quidam pictor Augustensis pinxerat totum,

Digitized by Google

Es ist durch die gut erhaltene alte Bemalung, die bemerkenswerterweise nicht von Multscher stammt, von besonderer Bedeutung. Christus trägt ein blaugraues Gewand mit goldnem Saum. Die Locken sind schwarz, das Gesicht zartrosa; der Esel grau.

»Dieser Christus ist die strengste Gestalt unter den uns bisher von Meister Multscher bekannten Statuen. Sein Ausdruck ist eher abweisend, zürnend, als freundlich segnend. Das Ganze wundervoll frisch und herbe.

Multscher, dem im 15. Jahrhundert kein deutscher Künstler an Monumentalität der Gedanken gleichkommt, ist 1467 verstorben. Der Tiroler Michael Pacher, der selbst großen Geistes die herbe Größe eines Mantegna zu erfassen vermochte, ist in der unmittelbar folgenden Generation der einzige ebenbürtige, ja vielleicht der größere Nachfolger. Das Strenge und Herbe, was die Kunst Michaels so tief durchdringt, finden wir so nicht bei Multscher. Sein großes beglückendes Schönheitsgefühl läßt dem keinen Raum. Es spricht aus allen seinen Werken zu uns, nur nicht aus den Berliner Bildern, die ein krampfhaftes Streben nach Realismus und genaue Beobachtungen in der Wiedergabe jüdischer Physiognomien und jüdischer Gebärden verraten. Das Künstlerinteresse an dem fremden Rassentyp[1] und das kindlich primitive Sehen, das nur in Uebertreibungen

---

cui dabantur a custode nostro Mathia Summerman, qui eundem azinum et ymaginem conparavit, quasi mendicando septem aurei dempto curru, quem propinavit nobis idem pictor magister Georgius. Et sexta feria ante Palmarum totaliter factum fuit opus.

Reber, a. a. O., S. 26 datiert den Esel 1446. Denn nach P. Corbinianus Khamm O. S. B., Augustana III, 1719, S. 75, den Paul von Stetten wiederholt in seinen »Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg«, 1765, ist der Palmesel in der Ulrichskirche zu Augsburg von einem Ulmer Bildhauer für 10 Gulden 1446 gearbeitet.

Die Quelle des Khamm ist Wittwers Catalogus, der zwischen den Jahren 1472 und 1512 (des Autors Todesjahr) geschrieben ist und bis 1497 geht. »Bei Abfassung der Geschichte von St. Ulrich« hat ihn Khamm »genauer benützt«, (vgl. Steichele, a. a. O., S. 14) und offenbar an unsrer Stelle anstatt der 5 eine 4 gelesen.

[1] Ulm hatte eine stattliche jüdische Gemeinde, die sich um diese Zeit ziemlich ungehemmt entwickeln konnte. 1348 war eine Verfolgung gewesen, am 6. August 1499 wurden die Juden endgültig aus der Reichsstadt vertrieben.

Vgl. Hassler, Jüdische Altertümer aus dem Mittelalter in Ulm. Verh. d. Ver. f. K. u. A. in Ulm und Oberschwaben, X (1865), S. 1.

Digitized by Google

die empfundenen Unterschiede wiedergeben kann, sind für diese Karikaturen verantwortlich zu machen.

Als Multscher starb, stand in Ulm der Künstler der kommenden Generation, Jörg Syrlin,[1] dicht vor seiner ἀκμή. Er verkörpert das Ideal, dem jener in seinen späteren Jahren immer nähergekommen ist. Er ist der schwäbische Spätgotiker. Er liebt die knappe, präzise Form, das Schlanke, Biegsame, Elegante. Seine zierlichen Ritter vom Fischkasten (1482) mit dem tänzelnd vorgestreckten Bein verkörpern diese Gesinnung einer anderen Zeit. Nicht aus der Steinmetzhütte wie Multscher, sondern aus der Schreinerwerkstätte kommt Syrlin — und das ist für seine Kunst bedeutsam. Sein Vater war ein 1412 aus Söflingen zugewanderter Zimmermann, und das erste Werk, das des berühmten Meisters Namen trägt, ist ein bescheidnes Lesepult (mit der Jahreszahl 1458) im Ulmer Gew. Mus. — Jener endigt mit der Holzskulptur, diesen führt merkwürdigerweise sein Weg zur Steinplastik, das letzte Werk, das er bezeichnet, ist der Grabstein des Hans von Stadion (1489) in Oberstadion, wohin Ulm manch ein Kunstwerk geliefert hat. «Schreiner» nennt ihn die Urkunde, die uns den Auftrag des Rates für das Chorgestühl überliefert hat. Unmittelbar geht uns Syrlin d. V. hier nichts an, da der von ihm 1484 ins Kloster Lorch gelieferte Altar untergegangen ist und ebenso der in den Hüttenbüchern[2] erwähnte «Sarch zu der Tafel». Nur im Entwurf ist uns ein Altar erhalten, wie er sie gebaut hat. — Die große Stuttgarter Altarvisierung stammt aus einer Schreinerwerkstatt. In dem strengen Maßwerkornament weist sie auch in den kleinsten Einzelheiten gemeinschaftliche Züge auf mit dem Maßwerk an Syrlins Chorgestühl im Münster. Daraus darf man auf eine räumlich und zeitlich nahe Entstehung schließen: in Ulm, in den siebziger Jahren. Aus schon erwähnten Gründen[3] ist sie dem Sohne zugeschrieben worden. Aber aus dem Fehlen seines Meisterzeichens auf dieser Zeichnung kann

[1] Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750. Stuttgart. 1882. S. 82. Derselbe. Ulm. Münsterhefte III. und IV. Heft 1883. S. 74 ff.
[2] Pfleiderer, a. a. O., Sp. 40, Anm.
[3] Kap. III, Anm., S. 38.

Digitized by Google

man eher schließen, daß sie nicht von dem jüngeren Syrlin stammt. Und wer sonst als der alte Meister käme um diese Zeit für einen so großartigen Hochaltarentwurf in Frage in Ulm? Es ist schließlich einerlei, von wessen Hand die Zeichnung ausgeführt ist, der Stil des Ganzen ist jedenfalls der des Alten.

Syrlin der Sohn ist ebenfalls mehr Schreiner als Bildhauer. Die mit seinem Namen oder Zeichen versehenen Werke sind Kirchengerät: Der Entwurf zum Weihwasserkessel im Ulmer Münster,[1] das Chorgestühl in Oberstadion (1488), Blaubeuren (1493), hier auch der Levitenstuhl (1496), Zwiefaltendorf (1499), der Dreisitz in der Ulmer Neithartskapelle (1505), Chorgestühl und Levitensitz in Ennetach (1506 und 1509), der Kanzeldeckel im Ulmer Münster (1510), das Chorgestühl in Geißlingen (1512). Syrlin hat eine große Werkstatt mit vielen Händen beschäftigt. Die Köpfe am Blaubeurer Chorgestühl sind sehr verschieden in ihrem künstlerischen Wert. Es ist eine Nachahmung des wundervollen, von dem Vater im Ulmer Münster ein Menschenalter früher geschaffenen. Das architektonische Maßwerk ist in Pflanzenornament umgesetzt, der Intarsiaschmuck reichlicher verwendet. Hätten wir das Original nicht mehr, wir könnten mehr bewundern. Und doch erkennt man im Sohn des Vaters Schule wieder. Er hat vom Alten das Ideal übernommen. Es sind dieselben knappen, hier oft trocknen Formen, derselbe gespannte Ausdruck im Gesicht. — Die Verwandtschaft des Ornamentes im Blaubeurer H. A. mit dem des Chorgestühles lehrt zur Ueberzeugung, daß der Schrein in des jüngeren Syrlins Werkstatt geschaffen ist. Und die Statuen im Schrein sind ebenfalls das Werk eines Syrlinschülers. Man vergleiche den Madonnenkopf mit seinem knappen Umriß und seiner straff gespannten Haut, mit Frauenköpfen des Alten am Ulmer Chorgestühl, etwa der Mei-

[1] Grundriß eines Weihwasserkessels (Brit. Mus.). Aufriß eines Weihwasserkessels Bartsch VI, S. 311 Nr. 1 — beide mit seinen Initialen und dem Zeichen versehen. Abb. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin 1891, S. 49. 50. Pfleiderer, a. a. O., Sp. 33, Abb. 22.

Digitized by Google

sterin. Im Schnitt der Augen, der langen Nase mit dem schmalen Rücken, dem kleinen Mund mit der fühlbar abgesetzten Oberlippe, kurz in den einzelnen Zügen ist die Syrlinsche Tradition nicht zu verkennen. Für das Gewand fehlt leider die Möglichkeit des Vergleiches, und gerade das Gefält ist das Schwächste an den Blaubeurer Statuen. —

Verwandte, aber fortgeschrittenere Skulpturen birgt der Altar in dem nahen Wippingen von 1505. Die Predella bemalt mit dem Stammbaum Jesse, in dem Zeitblom-Strigel Stil, wie einzelne Flügel vom Blaubeurer H. A. Das Madonnengesicht, das Kind, die Haltung, der merkwürdig große kompakte Halbmond zu Füßen sind die verbindenden Züge, während im Gewand des Matthias die an andrer Stelle betonte charakteristische Stoffbehandlung mit den muldenartigen Vertiefungen und runden Faltenzügen hervorzuheben ist. In Ulm und in den oberschwäbischen Dörfern finden sich eine Menge Skulpturen zerstreut, die sich in den allgemeinen Zügen dieses Gewandstiles und der Typen so gleichen, daß es schwer fällt die verschiedenen Hände zu sondern. Ihre Heimat ist Ulm. Ich unterscheide drei Gruppen, die unter sich sehr nahe verwandt sind, und deren Werke z. T. durch Typen oder Gewand so eng miteinander verbunden sind, daß sie wohl aus der Werkstatt eines Künstlers stammen können.

I. 1. Der Kilchberger Altar — Stuttgart A. S. — Zeitblom.
   2. Adelberg (O. A. Schorndorf) H. A. — Zeitblom 1511.
   3. Roth (Amt Meßkirch). Altar. — Hans Strüb von Vehringen 1513.
   4. Berlin Kais. Fr. Mus. (Kat. Nr. 333 A.) Hl. Sippe, vielleicht identisch mit dem Jäger, Kunstbl. 1833, Nr. 103 erwähnten Altar im Archivgebäude zu Ulm.
   5. Veringenstadt (Hohenzollern, O. A. Gammertingen) Hl. Sippe. Abgeb. Zingeler und Laur,

Digitized by Google

Die Bau- und Kunstdenkmäler in den Hohenzollerschen Landen, Stuttgart 1896. S. 301.

6. Böttingen (O. A. Blaubeuren) Mariens Tod.[1]
7. Tauberbischofsheim. Marienaltar. 1519. Abgeb. Die Kunstdenkmäler des Amtsbez. Tauberbischofsheim, Tafel XV, S. 182.
8. Rottweil. L. K. Die hl. Anna, Elisabeth und ein bärtiger Mann aus der Kapelle des dem Kl. Marchthal gehörigen Hauses in Ehingen. (Kat. Nr. 47. 49. 51.)
9. Nürnberg. Burg. Kaiserkapelle. — Zwei Reliefs, Christi Geburt und Anbetung der Könige.
10. Rottweil L. K. — Fünf männliche Heilige vom Heerberge. (Kat. Nr. 27. 32. 33. 40. 41.)
11. Ulm. Hochaltar. 1521. Schaffner.
12. Wettenhausen. Rosenkranzaltar. Schaffner.
13. Stuttgart. A. S. Vier Leidensstationen aus Tigerfeld.[2] (Christi Gefangennahme. Christus vor dem Hohenpriester. Geißelung. Kreuztragung — hier schon zwei Hände.)

II. 1. Die übrigen drei Leidensstationen.
2. Hagenauer Altar 1519. — Ulm Gew. Mus.

III. 1. Der Thalheimer Altar — Stuttgart A. S.
2. Mettenberg. Catharina und Barbara.[3]
3. Nußdorf bei Ueberlingen a. S. — Altar.

Die Madonnen in Seutenhart (Amt Pfullendorf, Baden); Ueberlingen, Friedhofskapelle; Rottweil Lor. K. (Kat. Nr. 166) aus Binsdorf.

Manche dieser Werke (Leidensstationen in Stuttgart) sind mit Syrlins Namen durch die Tradition verbunden. Syrlin der Sohn hat 1484 dem Münster einen Dreisitz[4]

[1] Vgl. Hassler, Die Kunst- und Altertumsdenkmäler Württembergs. Württ. Jhrb. 1859, S. 83. — Früher in der Wangenkirche in Ulm.

[2] Beck, Verschwundene und Verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sürlins des Jüngeren. Arch. f. christl. Kunst XI (1893), S. 38.

[3] Probst, Ueber die ursprüngl. Heimat einer Anzahl von Skulpturen in der Pfarrkirche zu Mettenberg. Arch. f. christl. Kunst XI (1891). Diese beiden Statuen stammen aus dem Kloster Heggbach (O. A. Biberach).

[4] Jahresrechnungen mit den Zahlungen sind erhalten. Wolfaib und Veit Marchtaller berichten von der Inschrift. Jeorgy Sürlin iunioris opus 1481 completum.

Digitized by Google

geliefert, der heute verloren ist. Die drei dazu gehörigen Statuetten [1] aber sollen nach alter Tradition, die jetzt an der Kanzel im Münster aufgestellten Prophetenfigürchen sein. Wenn das mit Sicherheit feststünde, so hätten wir die Wurzeln der Ulmer Plastik des 16. Jh. in Syrlins Werkstätte, denn in diesen Statuetten ist eine entschiedene Verwandtschaft mit den späteren Werken der Schule, der Weg führt von hier zu den vom Ochsenhäuser H. A. stammenden Statuen des Petrus und Paulus in Bellamont. (Hassler, Württ. Jhrb. 1859, S. 59 «wohl Werke des älteren Jörg Sürlin.») Sie erscheinen gegenüber den besten Köpfen vom Blaubeurer Chorgestühl allerdings auffallend fortgeschritten und auffallend gut. — Der Zusammenhang der Ulmer Holzplastik des 16. Jahrhunderts ist so stark, daß man eine gemeinsame Quelle annehmen muß, einen Meister, der den Ton angibt. Die Entwicklung geht schrittweise vor sich, in der Reihenfolge der unter Gruppe I genannten Werke, die sehr wohl die Werke eines Meisters sein können. — Das Vollendetste, was Ulm auf diesem Gebiet geschaffen hat, sind Maria und Christus als Fürbitter bei Gott Vater, das Relief, das einst im Kapitelaltärchen des Klosters Urspring [2] gestanden hat. Stil und Herkunft sprechen für Ulm, und die Verwandtschaft mit Madonna und Schmerzensmann im Blaubeurer H. A. scheint mir, trotz der Entwickelung, die zwischen den beiden Werken liegt, so groß, daß ich denselben Meister annehmen möchte. Das kleine Werk ist weit größer gedacht und herber in den Formen als die gleichzeitigen Ulmer Skulpturen (ungef. 1520), hier glaubt man das Nachleben der herben Kunst des alten Syrlin vom Ulmer Chorgestühl zu spüren.

---

[1] Klemm, Ueber die beiden Jörg Sürlin. Münsterbl. III. und IV. H. (1883), S. 71ff. Pressel, Ulm u. s. Münster. Pfleiderer, a. a. O., Tafel 18. — Hassler, Verh. d. Ver. f. K. u. A. Ulm u. Obrschw. XV berichtet, daß der Pfarrstuhl «1817 aus unbekannten Gründen hinweggeschafft und zerstört wurde, so daß jetzt (1864) nichts mehr von ihm übrig ist, als die drei Figuren, welche in demselben Jahre an der Kanzelbrüstung angebracht wurden», ohne allerdings seine Quelle anzugeben. — Die hier publizierte Visierung eines Pfarrstuhls im Münsterarchiv, datiert 1475 und mit dem Vermerk: 20 jor alt, stellt die Verbindung zwischen Figuren und Pfarrstuhl her in der Gestalt des Hohenpriesters. Sie kann sehr wohl von Syrlin, dem Sohn gezeichnet sein.

[2] Rottweil, Lor. Kap. Kat. Nr. 157. Alt bemalt.

Digitized by Google

Wir wären am Ende unsrer Wanderung durch die Ulmer Plastik. Es liegen noch viele Steine auf dem Weg, es sind noch manche Probleme zu lösen, die sich innerhalb eines größeren Zusammenhanges nicht untersuchen lassen und für sich allein gepackt sein wollen.

Von dem anderen Hauptsitz schwäbischer Kunst, Augsburg, ist so gut wie keine Holzplastik auf uns gekommen, und kein einziger ganz erhaltener Schreinaltar, den ungeheuerlichen Hochaltar der Schneckenkapelle in S. Ulrich ausgenommen. Aus dem Kaisheimer Hof in Augsburg stammt der z. T. im Germ. Mus. befindliche Altar (Kat. Nr. 358) mit der Anna Selbdritt im Schrein, aus dem Dépot der Augsb. Galerie drei schöne Schreinfiguren, der heilige Nikolaus und zwei jugendliche Heilige (1501), München Nat. Mus. (Kat. Nr. 984. 985. 986. T. XXVI.) In dem einfachen, großgesehenen Gefält zeigen sie eine Verwandtschaft mit der Statue des hl. Willibald in Eichstätt.[1] —

Es wird erst spät Licht in Augsburgs Kunstgeschichte, erst mit dem älteren Holbein, und hinter der Malerei tritt die Plastik merkwürdig zurück.[2] Was an Plastik in Augsburg erhalten ist, und es ist verglichen mit Ulm nicht viel, das ist alles Steinplastik.[3] Die wundervollen Grabmäler im Domkreuzgang[4] müssen für die mangelnde Altarplastik entschädigen. Was sie nicht erreicht hat, eine Komposition von ruhigen Standfiguren um Madonna oder Kruzifix als Mittelpunkt, sehen wir hier mit der größten Leichtigkeit und Anmut geschaffen. Die berühmtesten Augsburger Bildhauer im 16. Jahrhundert Adolph und Hans Dauer[5] sind vor allem durch ihre Steinplastik bekannt, ebenso Loy Hering, mögen sie immerhin auch ausgezeichnete Werke

[1] Vgl. Mader, Loy Hering. München 1905.

[2] H. A. Schmid, Forschungen über H. Burgkmair von Augsburg. 1888. S. 9

[3] Walter Josephi, Die gotische Steinplastik Augsburgs. Münchn. Diss. 1902. S. 58.

[4] A. Schröder, Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges. Jb. d. hist. Ver. Dillingen. X (1897), S. 1–59, XI (1898), S. 31–114, führt den auffallenden Mangel an Plastik im Augsb. Dom darauf zurück, daß die Calvinisten die Kirche 11 Jahre in Händen gehabt haben.

[5] Wiegand, Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Straßburg 1903. Steche, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kngr. Sachsen. Dresden 1884. Amtshauptmannsch. Freiberg. 3. H. S. 32 ff. Beil. VIII. IX.

Digitized by Google

in Holz geschnitten haben. — Wir wissen von Altären, die in Augsburg auf Bestellung gearbeitet sind, dem 1493 ins Kloster Weingarten, die alte welfische Stiftung in der Nähe Ravensburgs, und dem 1502 ins Kloster Kaisheim[1] gelieferten, aber nur die Flügel mit den Gemälden des alten Holbein sind uns im Augsburger Dom und der Pinakothek zu München erhalten. — Sollte man im allgemeinen den Charakter der Augsburger Plastik in ihrem Gegensatz zur Ulmer bestimmen, so dürfte man von ihr dasselbe sagen, was von der Malerei gilt: sie ist weniger herb und weit geschmeidiger, eleganter und anmutiger. An dem Material liegt es nicht, daß die Ulmer Plastik des 16. Jahrhunderts neben der Augsburger dieser Zeit beinahe altmodisch aussieht, es fehlt den Formen die leichte Beweglichkeit.

Nach Memmingen, den dritten Vorort Schwabens, und hier auf dieselbe bekannte Künstlerfamilie Strigel, weisen durch ihre Inschriften der Hochaltar in der Kirche zu Zell bei Oberstaufen (Joh. Strigel 1442) und jene des Yvo in Disentis (1489), Frankfurt,[2] Dom (1505), Igels (1506), Basel (S. Maria Calanca, 1512).[3] Aus Memmingen stammt der Marienaltar in der Stuttgarter A. S., der in Ornament und Schreinbau nicht zu verkennende Uebereinstimmungen mit Tiroler Gewohnheiten zeigt.[4] Memmingens eigene Altäre sind durch den Bildersturm vernichtet. Die Reichsstadt stand, wie das ganze Oberschwaben, mit dem Süden, vor allem mit der Schweiz, in reger Verbindung, die Vischer aus dem Anrecht der Memmingischen Antonierbrüder im Sprengel von Chur zu terminieren erklärt.[5] Die Skulpturen

[1] Vgl. die, Steichele, Das Bistum Augsburg II. S. 667 wiedergegebene Notiz aus Knebels Klosterchronik . . . hat er (abbt Görg) im jar MCCCCC II ain costlich chortaffel lasen (machen), daran die besten 3 maister zu Augspurg haben gemacht, als sy zu der zeit weit und prait mochten sein, der Schreiner maister Adolf Kastner in Kaisheimerhof, pildhauer maister Gregori, der Maler Hans Holbein. Diese taffel gestond vil geldts.

[2] Nach Münzenberger und Beissel, a. a. O., S. 161 aus der Ettlingerschen Sammlung in Würzburg erworben.

[3] Der ehemals in Reams befindliche Altar ist verschollen.

[4] Vgl. Paukert, Altäre und anderes kirchl. Schreinwerk der Gotik in Tirol. Leipzig 1895, Taf. II. Altar in Saubach bei Barbian.

[5] Rahn, Gesch. der bild. Künste in der Schweiz. Zürich 1876, S. 744. Allgäuer Geschfrd. II. S. 38. Vischer, Beiträge zur Kunstgeschichte von Memmingen. R. Vischer, Ueber Yvo Strigel und die Seinen. Anz. f. schweiz. Altertumskunde,

Digitized by Google

des ehemaligen Hochaltars von S. Maria Calanca, des Hauptwerkes der Schule, zeichnen sich aus durch die schöne weiche Gewandbehandlung. Die Schreinreliefs sind bedeutend besser gearbeitet als die der Flügel, allen gemein ist jedoch die lebhafte Komposition, die auf den schmalen Flügelfeldern gewaltsam zusammengedrängt ist. Die Vorlagen hat für alle derselbe Meister — Yvo Strigel — geliefert. Die gemalten Flügelheiligen sind steifer und weniger modern. Es ist an andrer Stelle hervorgehoben, daß der Basler Altar mit dem Frankfurter in der Plastik keine Verwandtschaft hat.[1]

Ravensburgs einziger beglaubigter Meister ist Jakob Russ.[2] Er stand im Dienst des Bischofs Ortlieb von Chur. In den 80er Jahren arbeitete er ihm sein Epitaph, Januar 92 vollendete er den im Auftrage des Churer Domkapitels geschnitzten H. A., den bedeutendsten der Schweiz. In den folgenden Jahren bis 1494 ist er wieder in Schwaben, in Ueberlingen am Bodensee, mit der schönen Ratsstube beschäftigt.[3] Ein stilistischer Zusammenhang zwischen diesen Werken ist schwer, ja beinahe unmöglich herauszulesen. Die Ueberlinger Figürchen sind sehr viel derber und handwerksmäßiger, als die Heiligen im Churer Dom. Und das Gleiche gilt vom Ornament. In seinen krausen Formen und seiner reichen Fülle, mit den Hohlkehlen und Rahmenfüllungen entspricht es so wenig den schwäbischen Gewohnheiten, daß man berechtigt ist, einen einheimischen Kistler dafür verantwortlich zu machen. Die Heiligen sind wohlgenährte Schwaben und Schwäbinnen mit rundem Gesicht und freundlichem Lächeln. Auffallend einfach gesehen und wiedergegeben ist das Gewand.[4] — Nach einer ziemlich glaubwürdigen Tradition[5] stammt die schöne und

1888, S. 113 f. Burckhardt, Yvo Strigels Altarwerk von Santa Maria Calanca. Anz. für schweiz. Altertumskunde, 1889, S. 201.

[1] Vgl. Kapitel V.

[2] Busl, Der Bildhauer Jakob Russ von Ravensburg. Arch. f. christl. Kunst. 1888. S. 77.

[3] Roder, Zs. f. Gesch. d. Oberrh. II. S. 492.

[4] Es erscheint nicht unmöglich, daß der Luziusaltar in Churwalden (1511) von Jak. Russ stammt. Es finden sich manche Anklänge. Vgl. Kind, Anz. für schweiz. Gesch. 1875. S. 171.

[5] Vgl. Busl, Der Bildhauer Friedrich Schramm. Arch. f. christl. Kunst VII (1889), S. 57. — Dursch, Nachtrag z. Aesth. d. bild. Künste. Tübingen. 1856.

Digitized by Google

vielgerühmte Maria, die mater misericordiae, in Berlin, Kais. Friedr. Mus. (Kat. Nr. 330) vom H. A. in Ravensburg. Im Stil hat sie nicht die geringste Verwandtschaft mit den Werken des Jakob Russ, sie ist weit feiner; die schmalen zarten Köpfchen würde man eher nach Ulm verweisen[1] — möglicherweise hat der Meister dort gelernt unter dem alten Syrlin.

Urach ist bekannt durch einen Bildhauer Christoph, der sich mit vollem Namen auf dem Taufstein in der dortigen Stadtkirche 1518 signiert hat.[2] Nach dieser Arbeit ist er ein guter oberschwäbischer Künstler. Seine Köpfe sind freundlich, gleichförmig im Ausdruck, von angenehmer runder Form. Von größerem Interesse ist uns ein altbemaltes Relief mit der Marter des Veit in der Stadtkirche zu Ehingen a. D., das ebenfalls seinen Namen trägt und die Jahreszahl 1519.[3] Es zeigt uns Christoph als Holzschnitzer und ermöglicht uns in ihm den Meister des großen Besigheimer Hochaltars zu erkennen. Im Schrein und bei der Marter des Veit, beide Male steht der gleiche alte bärtige König im Hermelin besetzten Mantel rechts, und wendet sich in der gleichen Stellung nach links. Die Figuren zeigen eine schlagende Verwandtschaft. Das Gefält, die Köpfe der rechts stehenden und knienden Männer, der zarte Veit — sind weitere Beweispunkte. An dem Riesenwerk war eine ganze große Werkstatt mit vielen Händen beschäftigt. Das erklärt die Verschiedenheit der Arbeit.

S. 569 «An dem Hochaltar in der Pfarrkirche zu Ravensburg war einst zu lesen: Diese Tafel hat Meister Friedrich Schramm geschnitten und Meister Christof Kelltenofer gemalt und gefaßt 1480.» «Von diesem Altar erwarb Prof. von Hirscher die ausgezeichnet schöne Madonna, die Beschützerin der Sünder, die aus dessen Besitz nun nach Berlin gewandert ist.»

[1] Wenn nicht von der gleichen Hand, so doch aus der gleichen Werkstatt stammen die beiden Reliefs: Die Enthauptung der Katharina und die Messe des hl. Gregor in Berlin, Kais. Fr. M. (Kat. Nr. 332 und 331), aus der Sa. Entres. Als drittes dazugehöriges Relief gilt das Relief des hl. Onophrius, München. Sa. Entres.

[2] Extructum anō virginei partus 1518 pridie kalendas Malas. per me Christophorum statuarium civem Urachsem.

[3] 1519 Am 12. Tag Febru Zů Urach Durch Stoffel. Klemm, S. 114 schreibt unserem Meister mit Beisbarth den Uracher Marktbrunnen zu, ob mit Recht kann ich nicht entscheiden, da die Figuren zum Zwecke der Restauration bei meinem Besuch in Urach entfernt waren. — Von den anderen dort erwähnten Skulpturen in Urach und Reutlingen sind Christoph keine zuzuteilen.

Digitized by Google

Für das Neckarland ist Heilbronn der Mittelpunkt. Von einem Heilbronner Meister geschaffen sind in Stuttgart der Kalvarienberg hinter der Leonhardskirche und in Lauffen a. N. der Oelberg (1507). Jener[1] trägt die Jahreszahl 1501 und ist eine Stiftung von Jakob Walther, genannt Kilchhorn, und Klara Megerin seiner Hausfrau. Ueber den Künstler gibt die Stuttg. Chron. Aufschluß: Der kunstreich Meister, so den Oelberg im Dom zu Speyer gemalt (!), hat dies Werk auch gefertigt. Diesen berühmten, von den Franzosen zerstörten Oelberg hat 1505 Hans von Heilbronn entworfen, ausgeführt haben ihn Lorenz von Mainz und Heinrich von Speyer 1509—1511, da Hans 1509 vor Beginn der Ausführung starb. Der Meister hat nicht nur in Stein, sondern auch in Holz gearbeitet. Das plastische Hauptwerk jener Zeit, in Unterschwaben und im ganzen Land, der Heilbronner Hochaltar trägt Zug für Zug die Handschrift des Meisters vom Heilbronner Kalvarienberg.[2] Alle Beschreibungen des Speyrer Oelberges, seines letzten und berühmtesten Werkes heben als das wesentliche Kennzeichen seiner Kunst die derbe Charakteristik hervor, und das stimmt mit den uns von Meister Hans erhaltenen Werken überein. Die kraftvolle Charakteristik der starken Menschen, die wir in dem Heilbronner H. A. bewundern, war nach den Beschreibungen dort noch gesteigert. Es wäre zu erwägen, ob diese Freude am Realistischen nicht auf ein fremdes Element schließen läßt. Hans hat Beziehungen zu dem Westen (Speyer) gehabt, und über seine Herkunft sind wir nicht im Klaren.[3]

Das Heilbronn benachbarte Wimpfen scheint seine eigne fortschrittlich gesinnte Schule gehabt zu haben, hat aber auch von Unterfranken Anregung bekommen, wie die Faltenbehandlung der Hochaltarskulpturen verrät. Die

[1] Vgl. Klemm, a. a. O., S. 120. Ausführl. Beschr. Merz, Christl. Kblatt 1868, S. 120 ff. Sieghart, Gesch. d. bild. Künste in Baiern 1862, S. 544 ff.

[2] In einem namenlosen und unbeachteten Artikel des christl. Kunstbl. 1862, S. 166 finde ich meine unabhängig davon gemachte Beobachtung schon ausgesprochen und des Näheren ausgeführt. Für die Einzelheiten verweise ich darauf.

[3] Klemm, a. a. O., S. 120.

Digitized by Google

schöne heilige Anna in der Stiftskirche im Thal[1] steht ganz vereinzelt da in der schwäb. Plastik. Mit den strichartigen, an den Enden häkchenförmig umgebogenen Faltengängen erinnert die Gewandstilisierung an Kupferstiche und Zeichnungen.

Der früher im Hochaltar der Dominikanerkirche aufgestellte Kruzifix und die Heiligen Maria, Johannes, Dominikus und Petrus Martyr[2] gehören zu den großartigsten deutschen Skulpturen der Spätgotik.

Das Verhältnis der Wimpfener Plastik zu der rheinischen bleibt noch zu untersuchen. Wie für Hans von Heilbronn so ist auch für Wimpfen rheinischer Einfluß in Erwägung zu ziehen. Ist doch der Kalvarienberg bei der Stadtkirche in Wimpfen von der gleichen Hand wie jener in Frankfurt a. M.[3]

Weiter östlich ist Hall von Bedeutung, wo wir die Reste einer beachtenswerten Lokalschule finden. Die Altäre in S. Katharina, S. Michael, S. Urban in Unterlimpurg und jener aus Rieden (O. A. Hall) jetzt Stuttgart A. S. schließen sich nach Form und Ausstattung innerhalb des schwäbischen Altars zu einer Gruppe fest zusammen. — Der Schreinkasten, ein liegendes Rechteck mit überhöhter Mitte, die ihre besonderen kleinen Flügel hat, umschließt nicht Statuen, sondern Reliefs; gewöhnlich drei, der von S. Katharina fünf. Diese Altarform ist nicht schwäbisch, sondern niederländisch.[4] Dasselbe gilt von dem Ornament, was schon an andrer Stelle betont ist. Die niederländischen Erinnerungen gehen noch weiter. In dem H. A. von S. Michael werden in allen Beschreibungen die beiden Vordergrundgruppen mit der ohnmächtigen Maria der Kreuzigung und Kreuzabnahme als von besondrer Schönheit hervorgehoben. Sie sind nicht die eigne Erfindung des Bildhauers. Die drei Figuren in der Kreuzab-

[1] Abb. Schäfer, a. a. O., Fig. 158.
[2] Schäfer, Fig. 44 und 45.
[3] Schäfer, a. a. O., Fig. 35, S. 78 ff.
[4] Vgl. Justus von Gent, Das Meßopfer. Antwerpen. Mus. Kat. Nr. 224. — Der auf diesem Bilde dargestellte Altaraufsatz stimmt in der Form vollkommen mit den Haller Retabeln überein.

Digitized by Google

nahme zeigen eine nicht zufällige Uebereinstimmung mit der Frauengruppe in Rogier van der Weydens Kreuzabnahme im Prado. Die Frau zu äußerst rechts, die im Schmerz die Hände aneinander preßt und mit dem ganzen Körper eine höchst eindrucksvolle schraubenartige Bewegung macht, geht auf jene dort rechts die Komposition abschließende zurück. Die Figuren selbst wird man nicht unmittelbar als schwäbisch ansprechen, wie etwa jene im Unterlimpurger Schrein, sie zeigen aber entschiedene Aehnlichkeit mit den Prophetenstatuetten vom Sakramentshaus, die ihrerseits Anklänge an Burgundisches haben. Man vergleiche etwa die Haarbehandlung des abgebildeten Propheten mit der des Johannes, die für eine Holzstatue sehr auffallend ist und nur bei frühen holzplastischen Werken (romanischen) begegnet. — Wie ist der Künstler zu dieser Art der Komposition gekommen? Wir sehen einzelne Uebereinstimmungen mit einem flandrischen Meister. Die Komposition an sich mit dem Reichtum der über- und hintereinander geordneten Figuren, die Nebeneinanderreihung mehrerer Szenen im Schrein, Relief, Schreinform, Ornament, Malerei weisen auf ein fremdes, ein flandrisches Vorbild hin. Andrerseits haben wir in dem Unterlimpurger Altärchen ausgesprochen schwäbische Typen, und in den Flügelbildern des Riedener zweifellos schwäbische Malereien. Das führt zu der Annahme, daß in Hall ein Bildhauer gearbeitet hat, der mit flandrischer und zwar Brüssler Altarplastik, vielleicht im Lande selbst in Berührung gekommen ist. Die Verwandtschaft der zunächst zu besprechenden Altäre in Aufbau, Ornament, Anordnung der Reliefs mit dem Altärchen der Sammlung Nahuys, der Signatur «Bruesel»[1] trägt, ist ganz auffallend.

Das Schreinornament weist dem Marienaltar aus Rieden seinen Platz neben dem Passionsaltar in S. Katharina. Wenn auch die Plastik entwickelter ist, so stehen sich

[1] Cte Maurin Nahuys. Retable d'autel avec sculptures et peintures, œuvre d'un artiste Bruxellois. Ann. de l'Acad. d'arch. de Belgique XXXV (1879), S. 176. — Mém. de la Soc. nat. antiqu. France LII, S. 61.

Digitized by Google

doch die rauhen, eckigen Köpfe hier und dort so nahe, daß man übereinstimmend mit dem Ornament, die gleiche Werkstatt annehmen muß. Die interessanten, naiven, im Charakter durchaus schwäbischen Flügelbilder sind gleichzeitig mit der Plastik, spätestens 1450 bis 1460, entstanden. Im Stil verwandt sind ihnen die Apostelköpfe der Predella vom Unterlimpurger Schrein, der leider seiner Flügel verlustig gegangen ist. Dieser Altar ist anspruchsloser in der Schreingestaltung, aber jenem in der Plastik überlegen, die sich in ihren rundlichen, anmutigen Frauenköpfchen unmittelbar als schwäbisch zu erkennen gibt, wie ein Vergleich des gleichzeitigen Altars in Westgartshausen (O. A. Crailsheim) lehrt.

Halten wir weiter Umschau nach Altären dieser Art, so finden wir in Creglingen, noch auf württembergischem Gebiet aber auf fränkischem Boden, einen allerdings stark zerstörten. Er steht auf einer hohen 1496 datierten Predella und ist mit einem Aufsatz bekrönt. Beides, Aufsatz und Predella, scheint mir ursprünglich nicht zum Altar gehört zu haben. Der Schrein ist höher und gedrückter als bei den Haller Altären. Merkwürdig ist das Maßwerkornament der Baldachine. Hinter dem gezogenen Stabwerkornament sind zwei Eselsrücken, die aussehen, als seien sie aus dem Passionsaltar von S. Katharina hierhergesetzt. Die Reliefs mit dem einzigen noch vorhandenen Flügelbild schließen sich den Haller Altären an. Es liegt nahe anzunehmen, das Altärchen sei noch im 15. Jahrhundert aufgefrischt und mit der hohen Predella und Aufsatz versehen worden, und hierauf bezöge sich die Inschrift in der Predella Jacob Mülholtzer zu Windzheim 1496. —

Von noch größerem Interesse ist ein kleiner Flügelaltar mit der Kreuzigung im Germ. Mus. (Kat. Nr. 343). Der flämische Charakter greifbar deutlich in Schreingestaltung, Figuren, Komposition, Ornament. Dagegen weisen die Flügelbilder mit den Stifterwappen der Wiesenthau und Bibra nach Unterfranken. Die Stifterbildnisse mit der umgebenden Landschaft zeigen ausgeprägten Cranachschen Einfluß. Darnach hätte man den Ursprung dieses Altär-

Digitized by Google

chens in Unterfranken zu suchen, wenn wir genau wüßten, daß sie ursprünglich zu dem Schrein gehört haben. Ein Gegenstück dazu ist der kleine Kreuzigungsaltar aus Ulm in München Nat. Mus. (Kat. Nr. 1322). Er trägt die schwäbischen Wappen der Freyberg und Stadion. Die Form des Kastens mit den schräg gerichteten und mit Maßwerk übersponnenen Wänden, die Reste der Baldachine, die hohe Komposition, die Figuren und ihre Kostüme — alles ist niederländisch. Die Holzart aber — Linde — spricht für oberdeutsche Arbeit. Ob schwäbisch ist von diesen letztgenannten Altärchen schwer zu sagen, sie könnten in ihren plastischen Teilen möglicherweise auf Bestellung gearbeitet sein, jener für Unterfranken, dieser für Oberschwaben. Daß in Schwaben tatsächlich ein flandrischer Altaraufsatz an hervorragender Stelle zu finden war bezeugt Fr. Johannes Frank, a. a. O., S. 91 «zu ostern in dem selben iar (1455) ward dye tafel zu dem hailigen creüz auf den fron altar (gemacht) [in S. Ulrich], sy gestund bey cc hundert gulden, und sy ist dinn in Flandern gemacht worden.»

In Hall begegnen wir der einzigen schwäbischen Lokalschule, wo wir die sichren Spuren niederländischen Einflusses sehen. Von vornherein dürfen wir nicht annehmen, daß die Reichsstadt ihren Bedarf an Altären in anderen Ländern hat decken lassen, man wird unbefangenerweise zunächst einheimische Produktion voraussetzen, zumal wir etwas später eine rege plastische Tätigkeit in Hall wahrnehmen. S. K. W. 1470 zeichnet sich der Künstler auf dem Rande des schönen heiligen Grabes in S. Katharina.[1] Das heilige Grab in S. Michael ist eine frühere Arbeit des Meisters. Was sein Hauptwerk, von 1470, auszeichnet, der tiefe, gehaltene Schmerz der Trauernden ist schon hier in den Köpfen angestrebt, doch sind die Figuren noch steif. Als einziger Altar von seiner Hand ist der in der Jakobskirche zu Oppenweiler (O. A. Backnang, dem O. A. Hall benachbart) zu nennen, mit dem hageren Kru-

[1] Die Figuren verkehrt aufgestellt. Maria muß am Kopfende neben Johannes, nicht am weitesten entfernt zu Füßen stehen. Alt bemalt, neu gefirnißt. Meist matte Farben in den Gewändern.

Digitized by Google

zifix und den Heiligen mit den Schmerzverzerrten Gesichtern. Auch dieses Werk ist nach seinem Gewandstil vor 1470 zu setzen. — Zwei Bruchstücke von seinen Arbeiten sind in Stuttgart A. S.: Die Gruppe «Joh. Ev. und Maria, von einer Grablegung, hällisch»,[1] ein späteres Werk als die genannten, und ein «Prinz um 1400» (!),[2] Statuette eines Heiligen, in rotem, Hermelin gefüttertem Kleid und goldnem, grün gefüttertem Mantel. Wenn nicht von unsres Meisters Hand, so doch aus seiner Werkstatt und etwa gleichzeitig mit dem Oppenweiler Altar.

Auf Nördlingen als Ursprungsort weisen Herlins Altäre in Rothenburg o. T. und Bopfingen. Die schönen Statuen auf dem H. A. der Georgskirche zu Nördlingen schließen sich, wenn sie auch jünger sind, mit ihnen zu einer Gruppe zusammen. Was diese Werke vor anderen spätgotischen Statuen auszeichnet, ist ihre freie Gewandbehandlung. Die Figuren sind mit Stoffmassen beladen, die sich in reichen Falten brechen. Die Falten aber nicht in dem typisch spätgotischen Sinn behandelt, sondern groß, weich und tief; von einer gewissen Ueppigkeit. Der Bopfinger Hochaltar steht in seinen Skulpturen hinter dem Rothenburger zurück, sie sind nicht entfernt von der gleichen Feinheit und Kraft, jedenfalls heute nicht nach ihrer Neubemalung. Verbindende Elemente sind die lebhaft flatternden Engel; eine andere Uebereinstimmung ist die regellose, malerische Bartbehandlung des Christophorus dort und des Jakobus hier.

In Heilsbronn begegnen wir zwei Altären, die aus Nördlingen stammen; dem Peter und Paulsaltar vom Meister Peter Strauß (alias Trünklin)[3] und dem Marienaltar des Sebastian Dayg 1511.[4] Die Plastik dieses Altars kann dem Stile nach ebenfalls aus Meister Peters Werk-

---

[1] Die alte Bemalung stellenweise modern überschmiert, so die Lockenperücke des Johannes. Johannes: Kleid rot; Mantel blau, weiß gefüttert. Maria: Kleid weiß; Mantel braun, blau gefüttert; h: 0.76 m. Knieiguren.

[2] Alt bemalt. h: 1.02 m.

[3] Vgl. Alb. Gümbel, Peter Strauß (alias Trünklin) von Nördlingen, der Schnitzer des Peter- und Paulsaltars in Kloster Heilsbronn. Rep. f. Kunstwiss. XXVIII. (1905) S. 135 ff.

[4] Derselbe, Archival. zur fränk. schwäb. Kunstgesch. Rep. für Kunstwiss. XXVIII. (1905) S. 453.

Digitized by Google

statt kommen, doch sind die weiblichen Heiligen den Aposteln weit überlegen. Meister Peter ist ein tüchtiger Bildschneider, doch kein Künstler gewesen.

Eine Reihe von Altären, die im Nordosten Schwabens (im Würzburger Sprengel), in den heutigen Oberämtern Crailsheim, Hall, Oehringen ihren Aufstellungsort haben, sind fränkisch beeinflußt oder von Franken geschaffen. Der wuchtige Kreuzaltar in der Johanniskirche zu Crailsheim mit seinen kraftvoll charakterisierten Menschen, der Marienaltar im benachbarten Mariäkappel sind durchaus fränkisch. Jener ist Nürnberger Arbeit und zeigt die nächste Verwandtschaft mit dem Kaiser Heinrichsaltar auf der Burg und dem Altar der Kreuzkirche[1] zu Nürnberg. Er stammt aus Wohlgemuts Werkstatt. — Im Martinsaltar auf der Stöckenburg-Vellberg haben wir eine Mischung von fränkischem und schwäbischem Wesen. Die Malereien sind fränkisch. Auch das Ornament mutet mehr fränkisch an, während die Gewandbehandlung des reitenden Martin schwäbische Gewohnheiten zeigt und durchaus abweicht von der knittrig scharfen Art der unterfränkischen Schule. Die nächsten Vergleichspunkte bieten die uns bekannten Ulmer Arbeiten, etwa die Heerberger Figuren. Rottweil Lor. Kap. (Kat. Nr. 27. 32. 33. 40. 41.)

Der ehemalige Hochaltar in Oehringen mit seiner maßvollen Gewandbehandlung ist als fränkisch anzusprechen. Doch haben sich bisher, weder unter schwäbischen, noch fränkischen Arbeiten Vergleichspunkte finden lassen. — Gmünd (Augsburger Sprengel) hat den 1508 von dem Nürnberger Sebald Schreyer[2] in die Heilig Kreuzkirche gestifteten Sebaldusaltar als ein fränkisches Werk aufzuweisen. Schreyer hat ihn in Nürnberg bestellt und von den Malknechten Dürers malen lassen. — Der Marienaltar

---

[1] Daun, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig 1903. S. 154 ff.

[2] Vgl. Leipz. Ill. Ztng. Nr. 3106. 8. I. 1903 mit 2 Abb. — Zs. d. Ver. f. d. Gesch. d. Stadt Nürnberg XVI. (1904), S. 125. Gümbel, Sebald Schreyer und die Sebalduskapelle zu Schwäbisch Gmünd. — Der Abdruck der Aufzeichnungen des S. Schreyer über seine Stiftung — Sebalduskapelle mit der ganzen Ausstattung — in der Heilig Kreuzkirche zu Gmünd und seine Ausgaben.

Digitized by Google

in dem Georgskirchlein von Mittelroth (Ö. A. Gailsdorf) trägt fränkische Malereien, aber doch wohl schwäbische Skulpturen.

Wie ein Saum zieht sich im Osten und Norden der fränkische Einfluß um das schwäbische Gebiet herum. Für die Malerei war ja auch Nördlingen das Tauschgebiet. Der Maler Herlin war von Geburt ein Rothenburger, der Bildschnitzer Simon Lainberger von Nürnberg war einer seiner Mitarbeiter,[1] Schäufelein wieder, der Nördlinger, lernt in Nürnberg bei Dürer; ins Kloster Heilsbronn liefern Meister Peter Trünklin und Sebastian Dayg ihre Altäre. — Bayerisches scheint sich im Allgäuer Gebiet anzukündigen, in der Form einiger Altäre: Seitenaltar in Zell bei Oberstaufen,[2] Hochaltar in der Blasiuskapelle zu Kaufbeuren,[3] Altar von Jac. Schick aus Kempten, München Nat. Mus. — Im schwäbischen Gebiet läßt sie sich so nirgends nachweisen, sie tritt dagegen an dem H. A. in S. Ursula bei Hohenfurch B. A. Schongau auf.[4]

Hier wäre die Stelle uns zu fragen, was denn eigentlich der schwäbische Schnitzaltar bedeutet gegenüber dem benachbarten tiroler und fränkischen und dem entfernteren niederdeutschen und flämischen.

Mit der Nachbarkunst hat er vor dem flämischen und norddeutschen die größere Einheitlichkeit, die Monumentalität, voraus. Er rechnet mit anderen, größeren Dimensionen. Der Schrein wird nicht in kleine puppenstubenartige Behälter über- und nebeneinander zersplittert, denen die Reliefs eingefügt werden, sondern der große Raum wird mit Dank angenommen und ausgenutzt. Nur ganz vereinzelt kommt es vor, daß der schwäbische Schrein in der Vertikalen zweigeteilt ist (Tiefenbronn, H. A.; Basel — S. Maria Calanca). Die alte Sitte der Vierteilung hält sich nur auf den Flügeln (Winnenthal, S. Maria Ca-

---

[1] A. Gümbel, Der Bildschnitzer Simon Lainberger von Nürnberg, ein Mitarbeiter Herlins. Rep. f. Knstwiss. XXIX (1906), S. 223.

[2] Allg. Gesch. Frnd. V (1892), S. 52. Abb.

[3] Zs. f. bild. Kunst, N. F. IX, S. 249. Abb.

[4] Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern 1895. Tafel 76.

Digitized by Google

lanca, Rothenburg). Die Erzählerkunst kann niemals solche Triumphe feiern, wie etwa in Brüggemanns Passionsaltar im Schleswiger Dom, wo auf Schrein und Flügeln in 20 Szenen die Passion, vom Verrate Christi bis zum Pfingstfest, vor uns entfaltet wird. Seinen zeitgenössischen Betrachtern stellt Brüggemann gewiß ein gutes Zeugnis aus für ihre Geduld. — Mit der Vielteilung des Raumes und der Häufung der Reliefs geht das Ornament Hand in Hand. In den Formen der Anschluß an die Architektur, in Uebereinstimmung mit dem, was wir an den schwäbischen Altären beobachten konnten, aber an die üppige des eignen Landes. Es ist für den flimmernden Eindruck des Ganzen von der größten Bedeutung. — Der flämische Altaraufsatz bleibt ein Möbel, und wird niemals zu dem integrierenden Bestandteil der Architektur wie die Glanzleistungen der oberdeutschen Kunst. — Von diesem Standpunkt aus betrachtet zeigt sich der flämische Altar dem oberdeutschen nicht gewachsen. Sein Reiz liegt ganz wo anders — in der Plastik selbst. Sie sagt dasselbe wie die flämische Malerei: daß der Niederländer mit einem weit zarter organisierten Auge und Tastgefühl begabt war als der Oberdeutsche. Der flämische Plastiker ist ein entzückender Erzähler, seine Kompositionen sind sehr lebendig und in einem anderen, feineren Sinne malerisch als die oberdeutschen.

Den schwäbischen und fränkischen Altar als Ganzes trennt vor allem das Thema und seine Behandlung. Der Schnitt zwischen fränkischem und schwäbischem Wesen ist vielleicht reinlicher zu führen als zwischen schwäbischem und tiroler oder schweizerischem. Die Stammesverwandtschaft ist hier größer. Es verleugnet sich nicht, daß Schwabe, Rheinschwabe und strichweise der Tiroler alle dem gleichen Stamme der Alemannen ursprünglich angehören «das schwäbische Stammesgefühl begann bei den Bewohnern der Rheinebene allmählich seit dem 12. Jahrhundert, bei den Schweizern im 15. Jahrhundert zu erlöschen.»[1] Der

[1] Vgl. Staehlin, Geschichte Württembergs, Gotha 1882. I. S. 721.

Digitized by Google

Franke ist beweglicher, hat das leidenschaftlichere Temperament, er braucht und sucht die Gegensätze und das dramatische Leben. Nicht die ruhige Existenz, sondern das Ereignis interessiert ihn. Die berühmtesten fränkischen Schreinaltäre haben alle eine Tat als Hauptthema, Veit Stoß' Marienaltar in Krakau und die des Riemenschneider in Creglingen und dem Taubergrund. Und Riemenschneider faßt in seinem Apostelaltar (Heidelberg) das Thema von sieben Standfiguren im Schrein ganz verschieden auf von dem schwäbischen Bildhauer.

Die Glanzstücke dagegen unter den schwäbischen Schreinaltären in Rothenburg, Heilbronn, Blaubeuren, die letzteren um dieselbe Zeit entstanden wie Riemenschneiders Hauptwerke, begnügen sich wie an andrer Stelle ausgeführt, mit einer Nebeneinanderreihung der Heiligen zu Füßen des Kruzifix oder zu Seiten der Maria. Bei der Betrachtung von Ornament und Gewand sahen wir schon den bezeichnenden Unterschied in der Behandlungsweise der einzelnen Formen. Noch deutlicher äußert sich vielleicht das fränkische Wesen im Gesicht. Der Franke ist bemüht den geistigen Ausdruck möglichst eindringlich herauszuarbeiten, jede Linie im Gesicht soll sprechen. In Dürers Köpfen erreicht diese fränkische Art des Charakterisierens ihren höchsten Ausdruck. Ein intensiveres geistiges Leben als er im Holzschuherportrait zum Ausdruck bringt, läßt sich mit Hilfe der bildenden Kunst nicht ausdrücken.

Der Schwabe geht mit ruhigem Blut und ruhigerem Blick an seine Aufgabe heran. Er ist objektiver als der Franke und hat kraft seiner wunderbaren inneren Ruhe in dem Portrait das Höchste geleistet. Neben einem Dürer können Holbein und Amberger geradezu verletzen in ihrer scheinbar gleichgültigen Kälte.

Welchem Temperament und welcher Stammeskunst wir den Vorzug geben, — das ist individuell.

Die leidenschaftlicheren Werke haben uns die Franken geschenkt. Dürers Jugendwerk der Apokalypse ist der klassische Ausbruch dieses lebhaften fränkischen Tempe-

Digitized by Google

raments. Durch Dürer hat die fränkische Kunst Deutschland mit dem italienischen Menschenideal vertraut gemacht, als die deutsche Kunst allein nicht mehr weiter konnte. Darin liegt ihre historische Bedeutung.

Die harmonischeren Werke aber, verdanken wir den glücklicher veranlagten Schwaben, die Werke, die durch ihre Schönheit in jeder Stimmung zu uns sprechen.

Digitized by Google

VORWORT.

Das folgende Verzeichnis will dem ersten Teile der Arbeit, der systematischen Betrachtung, als Ergänzung dienen, indem es die einzelnen Steine, aus denen sich der Bau zusammensetzt, für sich darbietet.

Vollständigkeit ist erstrebt für das württembergische und badische Schwaben (Bodenseegegend), — so weit dies möglich ist. Aus bairisch Schwaben werden nur die bekanntesten genannt, denn dort fehlen die notwendigen Vorarbeiten.[1] In der Schweiz habe ich mich aus schon erwähnten Gründen auf die durch eine Inschrift als schwäbisch beglaubigten Altäre beschränkt.

Wo ein Werk, kraft seiner künstlerischen Eigenschaften einer eingehenderen Beschreibung wert schien, ist sie ihm zuteil geworden; wo es vielleicht im Gegensatz zu früheren kaum eine Erwähnung verdiente, ist es bei dieser geblieben. Es gibt unter den vielen Holzskulpturen in Schwaben, die zumeist nur dem Zufall ihre Erhaltung verdanken, recht viel Minderwertiges und von diesem das Gute zu sondern, habe ich als meine eigentliche Aufgabe angesehen.

Die Skulpturen sind das eigentliche Thema der Arbeit; die Malereien werden angeführt, in der Regel, ohne näher darauf einzugehen.

[1] Das bairische Inventarisationswerk hat Schwaben noch nicht in Angriff genommen. Münzenberger und Beissels Liste ist nicht zuverlässig, sie beruht nicht auf Autopsie. Sieghart unvollständig. Steichele gut unterrichtet, aber zu alt.

Digitized by Google

Urkunden über die Altarbauten haben, wie erwähnt, weder die regen Lokalforschungen, noch meine erneuten Nachfragen ausfindig machen können — wir müssen auf den Zufall hoffen. — Auch über die verhältnismäßig jungen Restaurationen ließ sich nicht in jedem Fall etwas Sichres ermitteln.

Es ist eine Inkonsequenz, daß bei manchen Altären die Maße angegeben sind, bei anderen nicht. Der Grund ist der, daß nur die bedeutendsten und größten ausgemessen sind, und daß zum genauen Ausmessen der kleineren oft Mittel und Zeit fehlten.

Als die bequemste Anordnung für die württembergischen Altäre ergab sich die alphabetische nach den Oberämtern, wie bei Keppler. Ihnen fügen sich die anderen in alphabetischer Reihenfolge der Staaten und der Städte an.

Auf vollständige Literaturangaben ist verzichtet. Die ältere Literatur findet sich bei Keppler, a. a. O., ziemlich vollständig zusammengetragen, so daß wir uns auf das dort Fehlende und auf die jüngste Literatur beschränken können.

Abkürzungen:

E. A. = Ergänzungsatlas. Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Eßlingen 1900 ff.
F. A. = Flügelaltar.
H. A. = Hochaltar.
L. = links.
M. = Malerei.
O. A. = Oberamt.
O. A. B. = Oberamtsbeschreibung.
R. = rechts.
Rel. = Relief.

Digitized by Google

Württemberg.

O. A. Aalen.

Wasseralfingen. S. Stephanus. H. A.

Predella M.: Petrus, Ursula, Paulus.

Schrein: Laurentius, Madonna, Stephanus. Zu Füßen der Madonna links und rechts die Stifter mit Wappen, Wolf von Ahelfingen (gest. 1545) und Gemahlin Anna v. Rechberg (gest. 1540).

Flügel. M. Inn. L.: Hl. Anna. Unterschrift: S. Anna ain mütter Maria.

R.: Joh. d. T. Unterschr.: Sant Johanns der taufer.

Auß. L.: Margaretha. R.: Katharina.

Blendflügel. L.: Christophorus. R.: Georg.

Rückseite: Schrein: Maria und Schmerzensmann zwischen Engeln mit Marterwerkzeugen.

Der Altar 1832 falsch erneuert:

Um Raum für die Monstranz zu schaffen, ist die Predella in den Schrein hinaufgerückt, infolgedessen stehen die Figuren zu hoch, und haben die Engelchen mit der Krone keinen Platz mehr über Mariens Haupt. Sie sind an die Vorderwand des neuen hohen Unterbaus versetzt, der das Ganze aus dem Gleichgewicht bringt.

Vgl. Merz, Verh. d. Ulm. Ver. 1846, S. 26.

Die Statuen Ulmisch, guter Durchschnitt. Im Gewand das Bemühen klar sich dem Stil der Gemälde anzupassen. Die Malerei moderner und künstlerisch bedeutender, von Martin Schaffner. Graf Pückler-Limpurg, a. a. O., S. 16 setzt sie aus stilkritischen Gründen zwischen 1510 und 1514, mit

Digitized by Google

der Begründung, daß die Wappen nachträglich hinzugefügt sein können. Merz, a. a. O.: 1515/25. Lotz, Kunsttopographie Deutschlands 1862/63, II, S. 545, Keppler, S. 4 und Paulus-Gradmann, Jagstkreis, S. 37. (Tafel): ca. 1530. Denn Wolf von Ahelfingen und Anna v. Rechberg haben sich erst 1530 vermählt, und in diesem Jahre ist die Kapelle erbaut worden.

Die Plastik ist entschieden altertümlich und spricht gegen eine so späte Datierung wie 1530. Sie dürfte gleichzeitig mit der Malerei 1510/14 entstanden sein.

O. A. Backnang.

Murrhardt. Der Lotz S. 311, Keppler S. 7, Paulus I, S. 56 und Münzenberger und Beissel II, S. 85 erwähnte Schreinkasten in der Sakristei der Stiftskirche mit einer in der Restauration begriffenen trefflichen Pietà ist nicht mehr dort. Ueber den Verbleib war bisher nichts zu ermitteln.

Oppenweiler. S. Jakob.

Schreinaltar, sehr ungünstig aufgestellt auf dem Fußboden im Chor, unterhalb des Ostfensters.

Predella M.: Christus und Apostel.

Schrein: Jacobus, Maria, Kruzifix, Ev. Johannes, jugendl. Heiliger mit Kelch (in kurzem Rock und Mantel).

Flügel. M. Inn. L.: Wendelin und Christophorus. Vor Wendelin knieend, der Stifter mit dem Wappen der Sturmfeder.

R.: Katharina und Ottilia. Zu Füßen Ottilias die knieende Stifterin mit dem Wappen derer von Hornstein. Stifterwappen wiederholt oben in den Flügelrechtecken.

Auß. L.: Verkündigung, darüber Gott Vater segnend.

R.: Heimsuchung, darüber Prophetenhalbfigur [Jesaias] mit Spruchband: Ecce virgo peperit et pariet filium. [Jesaias VII. 14].

Maße. Schrein (ohne Rahmenbreite): h. 1.335. Mitte: ca. 1.73. br. 1.84. t. 0.30.

Digitized by Google

Predella: h. 0.46. br. 1.75 (unten).
Flügel: br. 0.92.
Figur: h. 0.93.

Der Aufsatz mit Schmerzensmann (O. A. B. 1871, Keppler S. 9 noch erwähnt) soll nach Berlin verkauft sein. — Der Altar gut erhalten, 1900 in Stuttgart von Epple aufgefrischt.

Die Statuen bedeutender als die Malereien, in ihrer Herbigkeit von merkwürdiger Kraft. Nahe verwandt dem hl. Grab in S. Katharina in Hall vom Meister S. K. W. 1470. In der gleichen Haller Werkstatt, 70/80 entstanden.

Lotz S. 364 (flüchtige Erwähnung), Keppler S. 9. Paulus I, S. 60.

O. A. Besigheim.

Besigheim. Ev. Stadtkirche zu den Hl. Nikolaus, Martin und Katharina.

Auf dem Fußboden im Chor, vor dem Ostfenster, der mächtige Hochaltar, unbemalt und ganz geschnitzt. Augen, Augenbrauen und Lippen der Figuren getönt. Es fragt sich, ob das ursprünglich so geplant war. Was bedeutet z. B. das Spruchband Gabriels ohne Inschrift?

Predella: Eine Heilige ohne Attribut, Mutter Anna, David mit Harfe.

Schrein: Zweite Predella. L.: Eine männliche gekrönte Halbfigur ohne Attribut, wie im Gespräch. R. eine gekrönte Heilige, ohne Attribut, ebenfalls im Gespräch. (Vielleicht Katharina.)

Darüber eine Gruppe von sechs Personen. Cyriacus heilt ein besessenes Mädchen.

In den Seitennischen links: Johannes d. T.; rechts: Johannes Ev. — Darüber in Nischen die Halbfiguren von Antonius, Martin, Georg, Dorothea.

Flügel. Außen. leer. — Inn. Reliefs.

L.: Mariens Verkündigung, Anbetung der drei Weisen.

Digitized by Google

R.: Anbetung des Kindes, Flucht nach Aegypten. In den Rechtecken darüber je ein Prophet.

Aufsatz: Jüngstes Gericht. Christus in der Mitte auf dem Regenbogen thronend. Zur Seite Maria und Johannes knieend. Die kleinen Figuren der Auferstandenen auf dem Schrein.

Zu Häupten und zur Seite Christi, vier Engel mit Marterwerkzeugen. — Im mittleren Baldachin Maria mit Kind. Zu oberst, Engel mit Posaune.

Höhe: 13 m. Schreinbreite: 4 m.

1887—88 unter der Leitung des Bauinspektors Dolmetsch durch den Holzbildhauer Rieser restauriert.

In allen Beschreibungen bis auf die von Beissel, welcher die Szene als das Ende der Disputation Katharinas deutet, wird die Hauptgruppe als die Darstellung der letzten Augenblicke Katharinas vor der Enthauptung erklärt: Der Mann mit der Rolle in der Hand neben Katharina ist der Henker, Kaiser Maximus (hinter ihr) will dem Diakon das Buch entreißen. Vgl. Arch. f. christl. Kunst 1897, S. 140. Die Deutung verdankt ihren Ursprung nur dem Umstand, daß die Kirche in welcher der Altar jetzt steht, unter anderen Heiligen auch Katharina geweiht war. Katharinens Enthauptung wird nie so dargestellt. — Es scheint vielmehr, als hätten wir hier eine Exhortation vor uns. Links steht der Diakon, der dem vor ihm knieenden gekrönten Mädchen den bösen Geist austreibt. Der heilige Cyriacus im Thalheimer Altar steht in der gleichen Weise da, in der Linken das Buch, die Rechte beschwörend erhoben; sein Attribut, das kleine knieende gekrönte Figürchen ist ebenso bewegt wie die Heilige hier mit den emporgehobenen Armen. Hinter dem Diakon sein Genosse, ein zweiter jugendlicher Diakon, hinter Katharina ihr Anhang, ein gekrönter bärtiger alter Mann und drei jüngere. — Nach der Legenda Aurea (1890³, S. 486) hat C. der Tochter Diocletians, Arthemia, einen bösen Geist ausgetrieben. Seinen Begleiter hier dürfen wir wohl als Sisinnus ansprechen und den rechts stehenden Mann als Apronianus, der sich von C. taufen ließ, wenn ihn auch die Le-

Digitized by Google

gende zur Zeit der Heilung Arthemias schon enthauptet sein läßt. — Die weibliche Halbfigur in der Predella wird gewöhnlich Cäcilia genannt, aus Sympathie für den Musik liebenden David auf der anderen Seite; mit welchem Recht? Vgl. O. A. B. 1853, S. 99; Lotz S. 54. Christl. Kunstbl. 1890, S. 140, darnach standen diese beiden Halbfiguren früher auf dem Schrein. Von den Halbfiguren der zweiten Predella läßt sich nur die Heilige mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit als Katharina deuten. Stifter werden nie derartig dargestellt, außerdem verbieten die Kronen diese Deutung. (Arch. f. christl. Kunst 1897). Schwankend, aber immer verkehrt ist die Benennung der beiden Halbfiguren links und rechts oben im Schrein. Der Hl. links weder Nikolaus, wie er dem Kirchenpatron zu Ehren getauft wird, noch Jakob (Christl. Kunstbl. 1890, S. 140), sondern Antonius. Sein Attribut, das Schwein, ist des Schattens wegen schwer zu sehen. Die Hl. nicht Elisabeth, sondern Dorothea.

Eine gewisse Derbheit ist allen Figuren eigen, mit Ausnahme der Katharina, die in ihrer Zartheit wenig zu den anderen stimmen will. Eine ganze Werkstatt hat mit ihren verschiedenen Händen an dem Riesenwerk gearbeitet. Der Meister des Werks ist Christoph von Urach, der 1518 in der Uracher Stiftskirche den Taufbrunnen und 1519 das in Ehingen befindliche Veitsrelief geschaffen hat, vgl. S. 127.

Entstehungszeit: ungefähr 1520; vgl. das Renaissanceornament, die Tracht, das Stehen.

Lotz S. 53. Keppler S. 16. — Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887. S. 183 (kurz erwähnt). Münzenberger und Beissel II, S. 86. Paulus I, S. 66. Abb. S. 65, 67. Der Hochaltar in Besigheim. Erläutert von Keppler. Aufnahmen von Schuler in Heilbronn, Heilbronn 1896. Klass. Skulpt. Sch. 389 (Die beiden Johannes). Aelt. Abb.: Lübke, Gesch. d. Plastik II, Fig. 401. Schr. Württ. Altver. I. (1866), H. XI. (Gute photogr. Wiedergabe vor der Rest. — Der Mann rechts hat nichts in der Hand.)

Digitized by Google

Bönnigheim. S. Cyriacus. H. A.

Predella. Rel.: Abendmahl.

Schrein: Predella mit drei Nischen. In der Mitte Cyriacus eine Besessene heilend (nicht der Hohepriester mit dem Marienkind. Keppler S. 17), zur Seite zwei Propheten. Auf dem Spruchband des Propheten rechts: Balaam Orietur Stella.

Darüber die Hauptdarstellung: Sitzende Madonna mit Kind, zu beiden Seiten ein König.

In den Seitennischen links: Joseph; rechts: der Mohrenkönig.

Flügel. Inn. Rel. Dreigeteilt. L.: Anna Selbdritt und hl. Bischof. Der knieende Stifter.

R.: Christus gibt Petrus die Schlüssel, daneben Michael. Darunter der knieende Stifter, ein Geistlicher mit Wappen. (Auf blauem Grund ein Halbmond, aus dem ein Arm im roten Aermel herauswächst mit Aehren in der Hand). Auf dem Spruchband dieses Stifters die Worte lesbar: O maria . . . fac.

Auß. M. L.: Verkündigung. Im erhöhten Rechteck Gott Vater mit der Taube. R.: Mariens Tod nach Schongauer (B. 33), in dem erhöhten Rechteck Christus mit Mariens Seele.

Aufsatz vernichtet. Die einzelnen Figuren erhalten. Zu oberst der Schmerzensmann. Zur Seite Katharina und Barbara, Maria und Johannes.

Die Farbe der Flügelbilder stark verblaßt. Das Gold stellenweise abgekratzt. Nicht über dem Durchschnitt.

Die rohen Flügelreliefs von andrer Hand als die Schreinskulpturen, welche tüchtige Gewandfiguren sind.

Neue, wenig glückliche Fassung.

Entstehungszeit: Ungef. 1500.

O. A. B. S. 139. Lotz S. 62. Keppler S. 17. Paulus I, S. 71. K. A. I, Taf. 23. Münz. und B. II, S. 86.

Der Keppler S. 19, Paulus I, S. 78 und M. und B. S. 235 erwähnte Altar in Hessigheim ist dort nicht mehr zu finden. Auch über seinen Verbleib weiß man dort nichts.

Digitized by Google

O. A. Biberach.

Frohberg bei Erolzheim. Neue Kap.

Keppler S. 25 falsche Angaben. Der Altar mit gemalten Flügeln und Predella, diese 1540 datiert. Eine Statue des hl. Martin ist nicht vorhanden. Die beiden ausgezeichneten Reliefs Mariens Krönung und Vermählung nicht zum Altar gehörig, ca. 1470. (Gütige Mitteilung des Herrn Vikar Kopf.)

Mettenberg. Die drei F. A. in der Kirche moderne Kompositionen aus alten, meist oberschwäbischen Statuen, Reliefs und Gemälden. — Probst, Die Herkunft der Skulpturen von Mettenberg. Arch. f. chr. K. 1891, S. 57. Z. T. so gründlich aufgefrischt, daß der alte Charakter völlig verloren. — Annenaltar 1527. Außenseiten der Flügel von Schaffner beeinflußt. —

Münz. und B. II, Taf. XVI, 10. Keppler S. 26.

O. A. Blaubeuren.

Blaubeuren. Klosterkirche zu S. Johannes (ev.), noch heute ein Wallfahrtsort zur Heimsuchung Mariae.

H. A. im Chor, mit 2 Paar Schreinflügel.

Schrein: Benedict, Johannes d. T., Madonna, Joh. Ev., Scholastica.

(An dem Sockel der Madonnenstatue das Wappen des Abtes Heinrich Faber 1477/95.)

Außenflügel: Auß. L.: Oelberg (I). Kreuztragung (III). Im Rechteck oben Jesaias (VIII) mit Inschr.: Oblatus est quia ipse voluit et non aperuit os suum. Isaie quinquagesimo tertio [ungenaues Citat nach Jes. 53, 7].

R.: Dornenkrönung (II). Kreuzigung (IV). — Darüber: Jeremias mit Inschr.: O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus. [Klagel. 1, 12.]

Inn. L.: Zacharias im Tempel (1). Heimsuchung (2).

Digitized by Google

Christus und Johannes (9). Taufe Christi (10). Darüber: Barbara.

R.: Johannes am Jordan (7). Schriftgelehrte bei Johannes (8). Grabtragung des Johannes (15). Beisetzung des Hauptes (16). Darüber: Cäcilia.

Innenflügel. Auß. L.: Johannes Geburt (3). Beschneidung (4). Predigt des Johannes (11). Gefangennahme (12). Darüber Katharina.

R.: Johannes geht in die Wüste (5). Seine Bußpredigt (6). Seine Enthauptung (13). Darbringung des Hauptes (14). Darüber Agnes.

Inn. Rel. L.: Christi Geburt. Oben: Bärtiger Mann.

R.: Anbetung der Könige. Oben: Ein Abt.

Pred. Schrein: Christus und Apostel: Sanctus Matheus, S. Thomas, S. Mathias, S. Philippus, S. Jacobus Maior. — S. Petrus. — Christus: Ego sum mitis et humilis cordae (!) Sct Johannes. — Judas, Simon, Andreas, Jacobus Minor, Bartholomaeus.

Flügel. Auß. L. (V): Matthäus. Inschr.: Beati qui ad coenam nuptiarum agni vocati sunt. [Apok. 19, 9]. Marcus. Beati qui lavant stolas suas in sanguine agni. Apok. 7. [Ungen. Citat nach Ap. 7, 14.]

Johannes d. T. Ecce agnus dei qui tollit peccata mundi. Johannis 1°. [Joh. 1, 29.]

Mitte (VI): Das Lamm.

R. (VII): Johannes Ev. Agnus qui in medio throni et regnet eos et ducet ad fontes aquarum vitae. Apok. 7° [nach Apok. 7, 17].

Lucas. Salus deo nostro qui sedet super thronum et agno. Apok. 7° [nach Apok. 7, 10].

Benedict. Agnus dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem. —

Rückseite. Schrein. Die Hl. Urban [als Confirmator des Klosters], Sylvester [als Benedictiner], Conrad [Patron des Constanzer], Ulrich [der des benachbarten Augsburger Sprengels].

Digitized by Google

Predella L.: 3 Bischöfe. Dionys. Sitivit anima mea ad deum fontem vivum quando veniam et apparebo ante faciem domini? Ps. 42. [Ps. 42, 3].

Marcialis. Angeli eorum semper vident faciem patris mei. Matth. 18 [nach Matth. 18, 10].

Nicolaus von Tolentino. Domine deus virtutum solare nos et ostende faciem tuam et salvi erimus. Ps. 80 [nach Ps. 80, 4].

Mitte: Scholastica und Veronica. Quoniam mille anni ante oculos tuos tamquam dies hesterna quae praeterit. Ps. 90 [nach Ps. 90, 4].

R.: 3 Bischöfe. Barnabas. Domine averte faciem tuam a peccatis meis et omnes iniquitates meas dele. Ps. 51 [Ps. 51, 11].

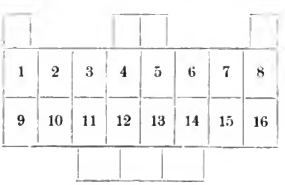
Servatius. Ne projicias me a facie tua et spiritum sanctum tuum ne auferas a me. Ps. 51 [Ps. 51, 13].

Martin. Domine ne averte faciem tuam a me, in quacunque die tribulor inclina ad me aurem tuam. Ps. 102 [Ps. 102, 3].

Schreinwangen. L.: Pfalzgraf von Tübingen mit dem Wappen der Montfort. Petrus mit Schlüssel.

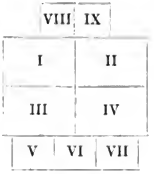
R.: Graf mit dem Ruckschen Wappen. Paulus mit Schwert. [Das Kloster Blaubeuren stand unter dem Schutze der Apostelfürsten Peter und Paul.]

Aufsatz. Laurentius. Stephanus. Darüber die vier Kirchenväter: Augustin, Gregor, Hieronymus, Ambrosius. Zu oberst. Mitte: Schmerzensmann, zwischen Maria und Johannes. Engel mit Marterwerkzeugen. [Der eine fehlt.] —



Außenflügel geöffnet.

Digitized by Google



Geschlossen.

Von Restaurationen verschont. Im Ornament beschädigt, die kleinen Baldachinfigürchen fehlen am Schrein. —

Vischer, Jahrb. d. K. Preuß. Kunsts. V (1885) S. 48 ff., weist zuerst auf den Anteil, den Strigel, der damals in Zeitbloms Werkstatt arbeitete, an den Gemälden gehabt hat. «Daß es Zeitblom war, welcher das Werk (d. h. die Malereien) lieferte, können wir ohne Bedenken annehmen.» Ausgesprochen Zeitblom sind vom Johanneszyklus 9 und 10; 11 und 12 stehen ihm sehr nahe, ebenso die großartigen Heiligen auf der Schreinrückwand. Ausgesprochen Strigel sind 7 und 8 und die Predella. 1, 2, 3, 4, 13, 14, 15, 16 sind von Zeitblomschülern, die sich mit Strigel berühren. 3, 4, 15, 16 haben allerdings viel von Zeitblom. 5 und 6 sind von dem Schüler, der die Flügelreliefs bemalt hat. —

Die Sk. Ulmisch, um 1500. Vgl. Kap. VI. Nach Ergezingers handschriftlicher Klostergeschichte 1747 und Sattlers historischer Beschreibung des Herzogtums Württemberg 1752: vom jüngeren Syrlin 1496 vollendet. Als Quelle für diese Behauptung ist mit ziemlicher Sicherheit der Levitenstuhl im Chor der Klosterkirche — mit Inschrift und Jahreszahl 1496 — anzunehmen. Auf dem Oberschenkel des Mohrenkönigs in der Anbetung das Zeichen: Dier zuo Lieb. (Aehnliches bei Herlin auf den 100. Nördlinger, Rothenburger und Bopfinger H. A.) Vgl. Diöz. Arch. v. Schw. XVII, S. 91 (Beck), wo mit Hilfe einer willkürlichen Auflösung des

Digitized by Google

Monogramms die haltlose Hypothese von der Autorschaft eines Marcus Asfahl aufgebaut wird.

Zu den Inschr. vgl. Schr. d. Württ. Altver. 1875. S. 35 (Eichler). Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig 1845. II, S. 173. Lotz, S. 58. Keppler, S. 33. Bode, S. 182. Baur, Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blaubeuren. Einl. Text von Bach. Mit kurzem Ueberblick über die gesamte ausgedehnte Literatur. Vgl. dazu Weizsäcker, Rep. f. Kunstwiss. XVIII (1895), S. 61. Der Hochaltar von Blaubeuren erklärt von Keppler. Photograph. von Schuler. Heilbronn 1892. Abb. Paulus, Kunstalt. II, T. 74. 75. 76. Münz. und B. II, S. 82.

Dornstadt. In der Sakristei der neuen katholischen Kirche ein Schrein. Die Flügel, vom Corpus getrennt, hängen im Chor.

Schrein: Barbara, Madonna, Katharina.

Predella. M.: Vier weibliche Hl. in Halbfigur. — In der Mitte eine kleine leere Nische, ursprünglich durch eine Tür verschließbar.

Zwei Flügel, früher beiderseits bemalt. Ihr oberer Abschluß, in Gestalt eines ganzen und eines halben Giebels, so daß sie den Schrein vollkommen deckten, ist nach gütiger Mitteilung des Herrn Pfarrer Fischer erst neuerdings weggeschnitten. Die Malereien, nur auf der einen Seite erhalten und durch die Restauration ganz verdorben. Es folgt eine Beschreibung, da die Komposition nicht ohne Interesse ist.

Auf dem einen Flügel die Anbetung der Könige. Links Maria, sitzend, in Vorderansicht, (rotes Goldbrokatkleid, blaugrün gefütterter Mantel). Sie hält mit der Linken das stehende nackte Kind. Links hinter Maria, stehend der alte Joseph. Im Vordergrunde rechts, vom Rücken gesehen, knieend ein König. Der greise König dahinter beugt sich zum Kind, überreicht ihm einen großen Kelch; dahinter der dritte König, die Rechte an der Mütze, auf der

Digitized by Google

Linken einen Schatzkasten. Zwei vom rechten Bildrand überschnittene Männer schließen die Gruppe ab. Der goldne Schmuck plastisch aufgelegt.

Auf dem anderen Flügel die heilige Familie. Maria auf einer mit dunkelrotem Goldbrokat bedeckten Bank sitzend und spinnend, leicht nach rechts gewandt. Hinter der Bank steht der Knabe im hellblauen Kittel, die rechte Hand am Spinnrocken, der Mutter zuschauend. Links hinter Maria Joseph, auf niedrigerem Schemel sitzend, die Linke den Stock fassend; den Kopf auf die Rechte gestützt.

Schreinbreite: 1 m.

Entstehungszeit ca. 1430.

Der Altar, früher in Privatbesitz in Dornstadt, beim Neubau der Kirche gegen das Hochaltarbild eingetauscht. Unbeschrieben.

Lautern. S. Maria.

Predella. M.: Christus und Apostel.

Schrein: Ursula, Katharina, Madonna, Barbara, Helena. Auf dem Fußstreifen unter den Personen die Namen (in lateinischen Majuskeln): S. Ursala (!), S. Caterina. S. Maria Mater Dei. 1509. S. Barbara. S. Helna (!). Als Halbfiguren in den Seitenwänden: Ulrich und Nicolaus.

Rückseite: Pietà.

Restauration 1881 in Ulm. Die Flügel völlig neu gemalt. Gute Gewandfiguren. Die Leere der Köpfe gesteigert durch die süßliche neue Fassung. Das schwere Schreinornament scheint nicht hineinzugehören. Die Bogeneinteilung ist eine unerhörte im schwäbischen Altar.

O. A. B. 1830, S. 228. Lotz II, S. 239. Keppler S. 36. M. und B. II, S. 84.

Merklingen. Kirche zu den Dreikönigen.

Schrein. Rel.: Pietà.

Flügel. M. Inn. L.: Kreuztragung. R.: Auferstehung.

Auß.: Christi Abschied von seiner Mutter.

Digitized by Google

Predella. M.: Christus und Apostel.

Die Bemalung 1846 mit einem unnötigen Aufwand an Gold und Silber erneuert. Das alte Ornament, der obere Abschluß verloren.

Auf Magdalenens Salbüchse: 1510 A. N. S. L., modern.

Die Komposition der Pietà vom Maler entworfen, (vgl. die Mantelfalten beim Johannes und dem auferstandenen Christus, den kräftigen, wohlgenährten Körper des toten und des auferstandenen Christus), ausgeführt in der gleichen Werkstatt, doch nicht von der gleichen Hand wie der Hutzenaltar. Die Gemälde weit bedeutender als die Plastik. Der Maler kommt von Zeitblom her (Frauentypen), ist aber stark beeinflußt von Schaffner. Die Darstellung auf den Außenseiten hat zum Vorbilde Schaffners Abschied Christi auf den Außenseiten der in der Münchner Pinakothek befindlichen Hochaltarflügel aus Wettenhausen (Kat. Nr. 214, 217), die ihrerseits von Dürer (Marienleben B. 92) angeregt ist. Viel später als 1524 ist der Merklinger Altar nicht entstanden.

O. A. B. 1830 kurze Erwähnung. Lotz II, S. 280. Keppler S. 37. Münzenberger und Beissel II, S. 84. Graf Pückler-Limpurg, a. a. O., S. 46, Anm. 2.

Scharenstetten. S. Nicolaus.

Schrein: Magdalena, Maria, Crucifixus Johannes Ev., Georg.

Flügel. Inn. L.: Anbetung der Könige. R.: Mariae Tod. Auß.: Georgs Kampf mit dem Drachen.

Rückseite: Christi Kreuztragung. Nur noch Maria, von einem Engel geführt, zu erkennen.

Die alte Predella und der Aufsatz fehlen.

Die Flügel restauriert von Dirr in Ulm 1876 bis 1882, Schrein und Figuren von Rössler in Ulm 1889. Der Altar erst 1760 an seinen jetzigen Aufstellungsort gelangt, nach einer Urkunde der Pfarrregistratur. In diesem Jahr schenkte ihn die Ulmer Münsterbaupflege der Heiligenpflege zu Scharenstetten, die jener den Zehnt leisten mußte. (Gütige

Digitized by Google

Mitteilung des Herrn Pfarrer Niethammer.) Im 18. Jahrhundert, wahrscheinlich um diese Zeit, wurde der Altar modernisiert, erhielt er die neue Predella mit der geschickten Darstellung des Abendmahls, stellenweise einen Marmoranstrich und als Aufsatz einen Rococoschnörkel. Eine Tafel im Ornament mit der Zahl 1842 weist auf eine spätere Restauration.

Plastik und Malerei gehören zum besten, was von schwäbischer Kunst auf uns gekommen ist, es ist merkwürdig, daß sie so unbekannt sind. Das rechtfertigt die eingehendere Beschreibung der Flügelbilder an dieser Stelle.

Linker Flügel. Innenseite. Die blaugekleidete Maria sitzt unter einem Holzschuppen nach links gewandt, das Kind auf dem Schoß. Vor ihr kniet der alte König im weißen Brokatmantel. Er hat ihr einen Schatzkasten überreicht, und hält und küßt das linke Händchen des Christkindes, das mit seiner kleinen Rechten in das Haar des Alten greift. Hinter ihnen steht nach rechts gewandt der zweite König, die Linke greift nach der Mütze, die Rechte hält sein Geschenk, einen Pokal. Der Mantel rot. Links schließt die Gruppe der jugendliche Mohrenkönig ab, der in kurzem grünen Brokatrock, nach rechts gewandt steht, die Linke im Gürtel, die Rechte ein monstranzartiges Prunkstück haltend.

Rechter Flügel. Innenseite. Mariae Tod. Maria in blauem Kleid, im Bett liegend, nach links gewandt, die Hände gekreuzt auf der roten Bettdecke. Am Kopfende hinter dem Bett Christus. Auf dem linken Arm Mariens Seele in Gestalt eines kleinen betenden Mädchens; mit der Rechten segnend. Vor ihm Petrus mit Weihwasser und Wedel. Die linke Bildhälfte von Apostelköpfen und Heiligenscheinen eingenommen, zuvorderst einer ins Rauchfaß blasend. Im Vordergrunde am Bettende drei knieende und betende Jünger, vom Rücken und im Profil gese-

Digitized by Google

hen; der mittlere in weißem, die andern links und rechts in hellgrünem und blauem Mantel.

Außenseiten: Linker Flügel. Georg in silberner Rüstung auf dem Schimmel nach rechts heransprengend. Die Linke hält die Zügel, die Rechte stößt die Lanze gegen den Drachen, der auf dem rechten Flügel hart am linken Rahmen liegt. Margarethe kniet — auf dem rechten Flügel — nach links gewandt, im roten Kleid; die Eltern blicken aus einem Turm heraus. (Sehr stark restauriert.)

Es ist fast eine Beleidigung des schwäbischen Kunstcharakters vor diesen Bildern von niederländischer oder italienischer Arbeit zu sprechen.[1] Nichts könnte echter schwäbisch sein, als der Ernst der Auffassung und die Anmut des Georg, der mit bewunderungswürdiger Sicherheit in den gegebenen Raum hineinkomponiert ist.

Plastik und Malerei stehen sich sehr nahe (vgl. den weißen Ueberschlag der Bettdecke mit dem Mantelüberschlag des Georg im Schrein). Die Malerei ist freier, die Typen charakteristischer.

Der erste Eindruck vor dem Dreikönigsbild ist der Gedanke an Stephan Lochner, die untersetzten Figuren, ihre Haltung, die Farbe sind die Ursache. Dagegen sind diese Menschen charakteristischer und weit weniger schön als die Lochnerschen. — Das Werk — Plastik und Malerei — in Ulm in Multschers Nähe entstanden. In den Typen und in Gewand verbindende Eigentümlichkeiten. — Vgl. Kap. VI.

Schrein: h. 1.60, br. 1.83, t. 0.26.

Flügel: h. 1.45, br. 1.00.

Figurenhöhe durchschnittlich: 0.90, (0.86 bis 0.94). (Die Maße verdanke ich Herrn Pfr. Niethammer.)

Bei Haßler, Württemb. Jahrb. 1859, S. 27 ff. eine völlig

[1] Haßler, Ulm. Verh. 1855, S. 69 weist auf einen Zusammenhang mit dem Meister der 14 Nothelfer in der Neithartskapelle Bach, Ulm. Korresp. Bl. 1877, S. 50 «An Ulmer Schule ist nicht zu denken, sie tragen ein ganz fremdes, man möchte sagen italienisches Gepräge». Vischer, Jb. d. kgl. pr. Kunsts. VI. (1886), S. 41 «Die jetzt in Scharenstetten befindlichen Teile eines Altarwerks gemahnen niederdeutsch».

Digitized by Google

verkehrte Beschreibung, von Lotz S. 453, Keppler S. 38 und M. und B. II, S. 85 wiederholt.

Wippingen. S. Maria.

Oben an der Südwand Schreinaltar mit bemalten Flügeln und Predella.

Schrein: Jacobus, Madonna, Matthias. Auf dem Fußstreifen unter den Figuren die Namensinschriften (got. Min.): Sanctus jacobus, meor. Maria virgo dei genetrix 1505. sanctus Mathias.

Flügel. M. Inn. L.: Die heiligen drei Könige.

R.: Flucht nach Aegypten.

Außen: L.: Christophorus. R.: Sebastian.

Predella. M.: Wurzel Jesse.

Jesse liegt und schläft. Aus seiner Seite wächst der sich in Ranken auflösende Stammbaum heraus. Er endigt in Blüten mit den Halbfiguren der Vorfahren Christi. In der Mitte Maria mit Kind.

Beischriften: Links (Lat. Maj.) Jechonias, Zorobabel, Eleasar, Eliachim, Salatiel. Rechts (Got. Maj.): Manases, David, Josaphat, Salomon, Achas, Josias, Joathan.

Auf den Wangen gemalt, Halbfiguren in Nischen. L.: Bärtiger Mann mit Harfe [David]. Inschrift (got.): De fructu ventris tui ponam super sedem tuam. Ps. XXXXI. [Textangabe falsch, muß heißen: Ps. 132, 11].

R.: Bärtiger Mann, mit der Linken auf die Inschrift unter sich weisend, die Rechte belehrend erhoben [Jesaias] «Egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius astendet. Esaye XI».

Die Gemälde auf Flügel und Predella von verschiedener Hand; die der Predella sehr fein, in unmittelbarer Nähe Zeitbloms, nach Typen, Zeichnung und Farbe.

Die Plastik dem Blaubeurer H. A. verwandt. Gute Arbeit, Ulmer Schule. 1882 in Wien restauriert.

O. A. B. S. 224 (kurz erwähnt), Lotz S. 582, Keppler S. 39, M. und B. II, S. 84.

Digitized by Google

O. A. Brackenheim.

Schwaigern. Johanneskirche. Der ehemalige H. A. an der Nordwand des Chores aufgestellt.

Schrein. Rel.: Mariae Tod.

Flügel. Inn. Rel. L.: Verkündigung. Anbetung.

R.: Heimsuchung. Die drei Könige.

Auß.: M. L.: Ursula und Georg. Christoph und Florian (?).

R.: Katharina und Remigius (?). Johannes und ein hl. Bischof.

Neben dem Schrein links und rechts eine Standfigur, eine Heilige mit aufgeschlagenem Buch, Katharina (?) und Margaretha.

Aufsatz: In der Mitte stehend Gott Vater mit dem toten Sohn. L.: Johannes d. T.

R.: ein eleganter junger Hl., sicher nicht Wendelin.

Im obersten Baldachin: Georg zu Pferde, im Kampf mit dem Drachen.

Schrein h. 1.80 m, br. 1.40 m.

Die 4 Reliefs Kopien nach Dürers Marienleben.

Der Altar verdient nur seiner wohl erhaltenen Bemalung wegen genannt zu werden. Die Arbeit roh.

Entstehungszeit: 1520/1530.

Nördlich vom Triumphbogen ein ganz geschnitzter und bis auf Mund und Augen unbemalter Altar. Predellenschrein leer.

Schrein: Ein älterer bärtiger Heiliger, Georg und Margaretha.

Flügel. Inn.: Rel. L.: Eine hl. Szene. Crispinus in der Werkstatt.

R.: Cyriacus heilt die Besessene. Eligius beschlägt das Pferd.

Auß. L.: Eine Heilige (die Hände abgeschlagen).

R.: Johannes, sehr schlecht erhalten.

Aufsatz: Stark zerstört. In der Mitte der Schmerzensmann. L.: Martin. Er hat in der Rechten ein Schwert

Digitized by Google

gehalten, mit dem er den Mantel für den Bettler zu seinen Füßen durchschnitten hat.

R.: Ein Bischof. Die Hände verloren. Möglicherweise Nicolaus. Vgl. Keppler S. 52.

Der Hl. links neben Georg im Schrein wegen seiner Aehnlichkeit mit Crispin auf den Flügelreliefs als solcher anzusprechen. An Michael ist nicht zu denken. Auch Jacobus ist ausgeschlossen, da die Muschel an der Mütze fehlt. —

Schrein h. 1.40, br. 1.10.

Die Typen zeigen nichts, was spezifisch fränkisch wäre; das Ornament ist jenem im Besigheimer Altar verwandt, aber die sehr malerische und unruhige Gewandbehandlung mit den frei abstehenden Zipfeln und der Führung der knittrigen Faltenkämme weist auf Würzburger Einfluß, der sich auch in dem Mangel an Bemalung kundgibt. Entstehungszeit ca. 1520. Nicht 1450. Vgl. die Skulpturen der Stadtkirche zu Schwaigern. 6 Foliophotographien herausgegeben von Schuler. Erläutert von P. Keppler. Heilbronn 1896.

Südlich vom Triumphbogen ein Altar, ganz geschnitzt und unbemalt.

Predella. Rel.: Anna Selbdritt in der Mitte, rechts die knieende Stifterin. Der Stifter links fehlt.

Schrein. Rel.: Marter der 10000.

Flügel. Inn. Rel. L.: Maria mit Kind. R.: Johannes Ev.

Auß. L.: Christophorus. R.: Sebastian.

Blendflügel. Rel. L.: Katharina. R.: Barbara.

Aufsatz und Schreinornament stark zerstört.

Vom Aufsatz nur noch der Crucifixus mit Magdalena zu Füßen erhalten.

Schrein: h. 1.60; br. 1.20.

Entstehungszeit: 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (vgl. das Ornament auf der Außenseite der Flügel). Am besten das Mittelstück mit der feinen Oberflächenbehandlung der nackten Körper. Die Flügelreliefs grobe Gesellenarbeit. — Unterfränkischer Einfluß in der Gewandbehandlung. —

Digitized by Google

Auf den 4. Altaraufsatz der Johanneskirche, ein kleines, ganz gemaltes Triptychon, das uns hier eigentlich nichts angeht, möge hingewiesen werden, als auf ein bisher noch nicht erkanntes Werk des Jörg Ratgeb von Gmünd, des Meisters vom Herrenberger Hochaltar (Stuttgart A.-S.).

Mittelbild: Geschichte der hl. Barbara (eine verwirrende Fülle von Szenen. Barbara kommt nicht weniger als elfmal vor!).

Flügel. Inn.: Divisio apostolorum.

Auß. L.: Geschichte des Paulus.

R.: Leben der Maria Magdalena. (Die Namen im Heiligenschein.)

Predella: Mittelfeld fehlt. Links und rechts auf schwarzem Grund ein Engel mit Marterwerkzeugen.

Inschrift (lat. Maj., weiß auf braunem Grund.) J. R. M. [Jörg Ratgeb Maler] Spes. Premii. Solacium. Labori. 1510.

Nur die Innenseiten der Flügel in einigermaßen leidlichem Zustand. Mittelbild und Außenseiten durch mutwillige Hände und das Licht arg zerstört. Interessant sind diese Bilder, weil sich in ihnen schon um diese Zeit das Malerische in Grünewalds Sinn bestimmt ausgeprägt zeigt: Gebrochne Töne, irisierende Heiligenscheine, zerfetzte Kleiderstoffe, ein möglichst dünner, stellenweise durchsichtiger Farbenauftrag.

Jörg Ratgeb fehlt die sichere Beherrschung der Form und seines Temperaments. Hier drängen sich die Fehler noch nicht so unangenehm auf, aber in den 9 Jahre jüngeren Herrenberger Bildern verliert er in seinem leidenschaftlichen Ringen nach Ausdruck alle Besinnung und alles Maß. Er ist in Grünewalds unmittelbarer Nähe gewesen, war aber zu schwach, um den Einfluß dieses gewaltigen Geistes ertragen zu können.

Noch nicht aufgenommen.

Zu den Alt. in Schwaigern vgl.: Lotz, S. 462. O. A. B. 1873 S. 398 ff. Lübke II, S. 694. Keppler S. 52. Münzenberger und Beissel II, S. 87. Paulus I, S. 128.

Digitized by Google

Stockheim. S. Ulrich.

Der Hochaltar mit hohem Aufsatz an seiner ursprünglichen Stelle im Chor.

Schrein: Paulus, Ulrich, Petrus.

Flügel. Inn. Rel. L.: Sebastian. R.: Veit.

Auß. M.: Verkündigung.

Die feststehenden Flügel L.: Katharina. R.: Dorothea.

Predella: Viergeteilt mit den 4 Kirchenvätern (Skulpturen).

Aufsatz: Crucifixus mit Maria und Johannes. Darüber Mariae Krönung. Zu oberst der hl. Ulrich.

Die Skulpturen derb und handwerksmäßig. Die Malereien künstlerisch auf höherer Stufe.

1865 restauriert. Ulrich im Schrein verbaut durch ein Gehäuse für die Monstranz.

Lotz S. 490. O. A. B. 1873 S. 427 ff. Keppler S. 53. Paulus I, S. 131.

O. A. Calw.

Monakam. Ev. Kirche.

Schrein: Pietà zwischen Johannes und Magdalena. Auf dem Fußstreifen im Schrein die Namen der Hl.: Sanctus Johēs. Jhesus Maria 1497. S. Magdalena.

Flügel. M. Inn. L.: Kreuzabnahme.

R.: Grablegung. (Der Hintergrund Abendhimmel.)

Auß.: Kreuzigung. Weiß übermalt.

Predella und Aufsatz grau überschmiert, jetzt oben auf den Schreinkasten gestellt.

Die Flügelbilder innen, und das Ornament restauriert; die Schreinfiguren in ihrer alten Bemalung, stellenweise beschädigt.

Ursprünglich stand der Altar in der Gottesackerkapelle von Monakam, man wallfahrtete dahin.

Die Malereien schwäbisch. Tüchtige Arbeiten. Leuchtend und kräftig in der Farbe, zeigen sie noch am ehesten eine Anknüpfung an Zeitblom (z. B. der Christus der Grablegung).

Digitized by Google

Plastik und Malerei im Stil verwandt. Man vergleiche den plastischen Johannes mit dem Johannes der Kreuzabnahme.

O. A. B. 1860. S. 279. Lotz S. 288. Keppler S. 59. M. und B. II, S. 81. Paulus I, S. 72.

O. A. Cannstatt.

Mühlhausen a./Neckar. S. Veit.

Der Hochaltar an alter Stelle, wie die ganze Kapelle in trostlos kahlem und verwahrlostem Zustand. (1903 geschr.)

Schrein: Veit, Wenzel, Sigismund, Modestus, Hippolyt.

Flügel. M. Inn. L.: Taufe des Veit. R.: Veit im Kessel.

Auß. L.: Versuchung des hl. Veit.

R.: Szene aus seinem Martyrium.

Predella M.: Christus und Apostel. Nicht zugehörig, erst vor 30 Jahren hinzugekommen.

Aufsatz, stark mitgenommen. Veit im Kessel.

R.: Stephanus.

L.: Ein junger Hl. in Diakonentracht, wahrscheinlich Laurentius.

Rückseite.: Schrein: Schmerzensmann, rechts und links knien Eberhard und Reinhart von Mühlhausen. Darüber Inschriften auf den Tod der beiden bezüglich.

Verblaßt und stellenweise abgescheuert.

Predella: Zwei Engel mit dem Schweißtuch.

Die Schreinfiguren, stellenweise übermalt und ausgeflickt, stehen an Interesse hinter den zierlichen Flügelbildern zurück. Lübke S. 692 teilt den Altar der fränkischen Schule zu. Die Kunstweise berührt sich entschieden mit fränkischem Wesen.

Entstehungszeit: Anfang des 16. Jahrhunderts.

Die beiden anderen Altäre können übergangen werden, der von Lübke a. a. O. erwähnte schwäbische Schrein ohne Flügel mit den Frauenfiguren ist in einem traurigen Zustand; der Seitenaltar unter dem Ciborium kann kaum auf künstlerischen Wert Anspruch erheben. — Nur ihrem

Digitized by Google

berühmten Aufstellungsort und dem ältesten Altar Schwabens, dem ganz gemalten Flügelaltar von 1385, der mit ihnen dort aufgestellt war, bis er vor kurzem in die Gemäldegalerie zu Stuttgart gerettet wurde, verdanken diese Altäre ihre verhältnismäßig große Bekanntheit.

Zur Literatur vgl. die neue O. A. B. 1895, S. 227.

Waagen II, S. 226. Lotz II, S. 292. Lübke II, S. 692. Keppler S. 63. Bode S. 183 (kurz erwähnt). Paulus I, S. 154. M. und B. II, S. 87.

5 kleine Photographien von E. Wahl 1880, in der Kgl. Bibl. Stuttgart.

Stetten i. R. siehe Stuttgart A. S.

O. A. Crailsheim.

Crailsheim. Johanneskirche.

Der Hochaltar noch an seinem alten Platz im Chor.

Schrein: Johannes d. T., Maria, Crucifixus, Johannes Ev., Andreas.

Unter den Heiligen die Namensinschriften (got. Min.) S. Johānes dauffer. S. maria. Jhesus. S. Johānes ewögelist. S. Andreas.

Flügel: G. Inn.: L. Oelberg. Geißelung.
R.: Dornenkrönung. Kreuztragung.
Auß. L.: Taufe Christi. Enthauptung.
R.: Lehre des Johannes. Verbrennung der Leiche.

Predella. Schrein: Grablegung.

Flügel: M. Inn. L.: Laurentius, Martin, Thomas.
R.: Dorothea, Ursula, Wolfgang.
Auß.: Christus und Apostel.

Der Aufsatz des Glasfensters wegen vom Schrein herabgenommen.

Rückseite unbemalt.

Die Flügelbilder 1856 von Lamberti restauriert.

Die ehemals bemalten und vergoldeten Schreinfiguren 1852 mit einer abscheulichen hellbraunen Farbe überschmiert.

Das ganze Werk sehr einheitlich. Malerei und Skulptur verwandt (Vgl. den Johanneskopf), aber an Wucht und

Digitized by Google

Unmittelbarkeit des Ausdrucks stehen die Schreinfiguren weit über den Malereien.

In dem Streben das Höchste an Ausdruck zu geben, in den vom Schmerz zerwühlten Gesichtern und der steifen, wie erstarrten Haltung spricht der Franke, der Nürnberger. Lübke, Altes und Neues, Eine verschollene Reichsstadt, gibt ihn dem Veit Stoß.

Daun, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig 1903. S. 154 ff. Fig. 82 — weist hin auf seine Verwandtschaft mit dem Kaiser Heinrich Altar auf der Nürnberger Burg und dem Altar der Kreuzkirche von Wohlgemut.

Lotz S. 87 (falsche Beschr.). O. A. B. 1884 S. 195. Bode S. 176. Keppler S. 66. Arch. f. christl. K. S. 30. Paulus-Gradmann S. 48 Abb. und E. A. Lief. 1—2.

Der Altarschrein der Hauptkirche zu Crailsheim, erläutert von Keppler, aufgenommen von Schuler. Heilbronn a./Neckar 1895.

Mariaekappel.

Nur die Malereien auf den Außenseiten der Flügel und auf den Blendflügeln (Barbara und Apollonia; weder ein König mit Kelch, noch Ottilia wie Keppler S. 70) sind von Interesse an diesem Hochaltar. Fränkisch. Die Skulpturen in Schrein, Predella und auf den Innenseiten der Flügel, an sich ohne Reiz, und zudem 1889 völlig neu und sehr schlecht gefaßt.

Lotz S. 269. O. A. B. S. 188. Keppler S. 70. Paulus-Gradmann S. 72. M. und B. II, S. 62.

Der Keppler S. 70 erwähnte Altar in **Spaichbühl** unbedeutend.

Westgartshausen. In der Sakristei der ehemalige Hochaltar.

Schrein: Maria mit Kind.

Flügel. Inn. Rel. L.: Verkündigung, Beschneidung.
R.: Geburt, leer.

Digitized by Google

Auß. M. L.: Vermählung der Eltern Mariae. Davids Vision.

R.: Vermählung der Maria, Vision des Augustus.

H. 1.95, br. 1.05.

Predella und Aufsatz fehlen. Die plastischen Teile mit einer dicken, modernen Oelfarbschicht überzogen.

Die Typen, der sehr ruhig gehaltene Ton der Darstellung bedeutet schwäbischen Charakter. Das Werk ziemlich früh anzusetzen, ungefähr 1460, nach Auffassung, Faltengebung und Ornament. Die kleinen feinen Köpfchen auf den Flügelreliefs und die Kompositionen selbst gehören in ihrer frischen Naivität zum anziehendsten der frühen schwäbischen Altarplastik.

Paulus-Gradmann, Jagstkreis, S. 84 weist auf die enge Verwandtschaft dieses Schreins mit dem, aus dem einige Wegstunden entfernten Bronnholzheim, 1860 ins Germanische Museum verkauften.

Nach gütiger Mitteilung des Germ. Mus. ist Kat. Nr. 280 identisch mit jenem aus Bronnholzheim. Dieser ist weit derber, auch später anzusetzen und zeigt nicht die geringste Verwandtschaft mit dem in Westgartshausen.

Nach O. A. B. S. 496 ist auf der jetzt gegen die Wand gelehnten Rückseite Adam und Eva mit Kain und Abel gemalt.

Keppler S. 71. Abb. E.-A.

O. A. Ehingen.

Ersingen. S. Franciscus. Der Hochaltar an alter Stelle.

Schrein: Katharina, Agnes, Madonna, Barbara, Dorothea.

Flügel. M. Inn. L.: Erasmus und Nikolaus. R.: Martin und Georg.

Auß.: Verkündigung.

Predella: Christus und Apostel.

Aufsatz: Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes.

Die Verkündigung sehr stark restauriert. Haßler sagt in seiner Beschreibung der Denkmäler (Württemb. Jahrb.

Digitized by Google

1859, S. 27 ff.), sie sei ganz verdorben und 1785 übel restauriert worden. Predella 1891 von Haaga, Innenflügel von Menrat 1891 restauriert.

Die Malereien den plastischen Schreinfiguren bei weitem überlegen. Ulmer Schule. Man pflegt sie dem Jakob Acker, dem Meister des Rißtisser Schreins zuzuteilen. Sie zeigen eine entschiedene Verwandtschaft in den Typen und der herben Auffassung, aber im Gewandstil einen ebenso ausgeprägten Unterschied. Die Ersinger Arbeiten stehen künstlerisch höher und zeigen eine Verwandtschaft mit den großen herben Heiligen auf den jetzigen Hochaltarbildern in Oberstadion. — Dabei ist nicht zu vergessen, daß die Restaurationen jedes Urteil zweifelhaft machen.

O. A. B. 1826 nicht erwähnt. Keppler S. 75. M. und B. II, S. 83.

Die Madonna der Verkündigung abgebildet Paulus II, Tafel 78 und fälschlich als nach Lautern gehörig bezeichnet. Rep. f. Kunstwiss. XXVIII (1905), S. 489 (Lange).

Oberstadion. S. Martin.

Eine ganze Anzahl von Altären jetzt in der Kirche, meist aus alten Statuen und Bildern zusammengesetzt, zum Teil ganz ausgezeichnete Flügelbilder aus der Ulmer Schule, und von größerer Bedeutung als die Plastik.

Annenaltar, früher in der Gruftkapelle, seiner Inschrift zu Liebe öfter in der Literatur auftauchend.

Schrein: Barbara, Anna, Katharina.

Flügel. Inn. Rel. L.: Sebastian. R.: Christoph.

Auß. M.: Michael.

Aufsatz und Predella fehlen. Neu gefaßt.

Inschrift. Bei Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter 1840, S. 40 und Haßler, Württemb. Jahrb. 1859, S. 69 heißt es: «Darunter (resp. dabei) steht Jörg Stocker Maler zu Ulm. 1520».

Heute ist von der alten Inschrift nichts mehr zu sehen. In moderner lat. Schrift auf der linken braungestrichenen

Digitized by Google

Schreinwange: Jörg Stocker von Ulm 1520 erbaut. K. . . Mayer von Saulgau 1864 renoviert.

Schrein, Figuren, Gewand gutes Beispiel der späten oberschwäbischen Altarplastik. Das Datum geht wahrscheinlich auf ein echtes zurück. Die Malerei hat mit dem bekannten Jörg Stocker nicht das Geringste gemein. Vgl. Graf Pückler-Limpurg, a. a. O., S. 52.

H. 1.40, br. 0.84.

Lotz S. 356. Keppler S. 80. Nichts näheres in der O. A. B. von 1826. M. und B.

Marienaltar. Durch Schenkung (in den 70 er Jahren) an die Kirche gekommen. Auf dem Seitenaltar südlich vom Triumphbogen.

Schrein: Katharina, Madonna, Agnes. Die Namen in den großen Nimben: S. Katarina virgo et martyr. S. Maria virgo Dei Genitrix. S. Agnes virgo et martyr.

Auf dem Fußstreifen im Schrein: (got.) Año Domini mccccIvIII completum est hoc opus ad honorem virginis mariae.

Auf den unteren Flügelrahmen: renovatum est — anno MDCCCLXXIV.

Flügel. M. Innen je vier Reihen von drei Heiligen, die Namen in den Heiligenscheinen.

L.: Sancta Ursula regina et martyr, Sancta Barbara virgo et martyr. Santa Dorotea virgo et martyr — Augustin, Ambrosius, Hieronymus — Sebastian, Stephan, Erasmus, — Georg, Achacius, Mauricius.

R.: Martin, Verena, Nicolaus — Adelheid, Elisabeth Anna (wissagerin) — Alexius rex (!), Clara, Marina — Antonius, Franciscus, Crescencia, Kunigunda.

Auß.: Vier Passionsszenen.

L.: Geißelung, Kreuzigung. R.: Dornenkrönung, Grablegung.

Die Farben hell und freundlich. Ebenso frisch und heiter die Auffassung der kleinen Heiligen. Die Passion gut komponiert, ohne Ueberfüllung, lebendig empfunden.

Digitized by Google

Der schwere Aufsatz, die ungeschickte, eckige Predella modern. Die vier kleinen feinen Brustbilder von weibl. Heiligen gehören nicht zum Altar.

Keppler S. 80.

Rißtissen. In der alten ehemaligen Feldkapelle zum Hl. Leonhard, der jetzigen Friedhofskapelle, ein Schreinaltar, noch am alten Platz im Chor.

Schrein: Bischof, Katharina, Madonna mit Kind, Barbara, Dorothea.

Flügel. M. Inn. L.: Ursula und Agnes. R.: Brigitta (?) und Margaretha.

Auß.: Blasius (?) und Martin. Leonhard und Georg.

Predella: Christus und Apostel. Ueber den Köpfen Spruchband: Lerent · von · mir · wan · ich · senft · bin · und · demütiges · hertzen.

Rückseite Schrein: Jüngstes Gericht.

Predella: Maria und Johannes mit dem toten Christus zwischen sich.

Der Altar 1860 restauriert. (Nach gütiger Mitteilung des Herrn Pfr. Bohner). Aufsatz modern.

Die Deutung einiger Figuren zweifelhaft. Im Schrein links Bischof mit Buch und Stab, möglicherweise Leonhard, wie ihn Keppler S. 80 nennt.

Der Bischof mit der brennenden Kerze und die Heilige mit gleichem Attribut auf den Flügeln wohl als Blasius und Brigitta anzusprechen. Die Bilder stark restauriert. Von fremder Hand verschont ist allein die Pietà der Predellenrückwand. Die Farbe licht und durchsichtig. Die Köpfe herb, aber schön geformt und im Ausdruck kräftig. In der Größe der Auffassung von ferne an Multscher erinnernd. — Schrein- und Flügelheilige haben gemeinsame Züge, vgl. den Gesichtsschnitt, die hochgewölbten Augenbrauen, den langen schmalen Nasenrücken und den kleinen Mund. Die Malereien künstlerisch auf höherer Stufe.

Der Altar bekannt durch seine Künstlerinschrift, die überall in anderem Wortlaut, als auf dem Werke selbst angegeben ist. Auf der rechten Schreinwange: Ich iacob

Digitized by Google

acker maler von ulm hon dise dafel gemacht uf des hailligen kruitz tag am herppst Anno dñi m°cccclxxxiii iar.

Oben auf dem vorspringenden Sims noch einmal die Jahreszahl 1483.

Zwei Wappen auf jeder Schreinwange.

R.: 1. von Egloffstein (auf weißem Grund ein Wolfskopf nach links). 2. von Riedheim (weißer Grund, ein schwarzes aufgerichtetes Lamm).

L.: 1. von Stotzingen (auf hellblauem Grund ein Henkelbecher). Hinweis auf den Stifter, einen Herrn von Stotzingen. 2. von Stain (Goldgrund, 3 gestürzte Wolfsangeln).

Waagen S. 176. Lotz S. 419. Keppler S. 80. M. und B. II, S. 83. Rep. f. Kunstwiss. XXVIII (1905) S. 489 (Lange).

O. A. Eßlingen.

Köngen. Der Keppler S. 100 erwähnte Altar später mit dem Datum 1614 versehen und im 18. Jh. Rococo umgestaltet. —

Schrein: Anbetung der Könige. — Fl. M. Inn. Geburt. Anbetung der Hirten. Auß. Petrus, Paulus. (Güt. Mitt. des Herrn Pfr. Fleischhauer.)

O. A. Freudenstadt.

Wörnersberg. Ev. Kap. Fil. v. Grömbach. Ehemal. Wallfahrtskapelle.

Schrein: Joseph, Maria, Wendelin (schwerlich Georg nach güt. Mitt. d. Herrn Pfr. Metzger), Sebastian.

Predella. M.: Schweißtuch der Veronica.

1879 rest., Fl. neu bemalt.

Schrein: h. 1.40, br. 1.20, t. 0.40.

Fig.: h. 0.50 ca.

O. A. B. 1858 S. 337. Keppler S. 106. Paulus S. 102. Zu einem 2. Altar aus Wörnersberg vgl. Stuttgart A. S.

O. A. Gaildorf.

Eschach. S. Johannes.

Schrein: Joh. d. T. Madonna. Joh. Ev.

Darunter die (erneuerten) Inschriften:

Digitized by Google

Sanctus Johanes Baptista
Maria Mater Dei Misere Mei 1496
Sanctus Johanes Evongelista.

Aufsatz. Mariae Krönung. Z. Seite je 1 Engel.
Der von Zeitblom bemalte Altar ist 1818 seiner gemalten Teile verlustig gegangen, die Gemeinde hat sie damals verkauft.

Flügel in Stuttgart G. G. (Kat. Nr. 61—68).
Inn. L.: Verkündigung (Kat. Nr. 61).
R.: Heimsuchung (Kat. Nr. 63).
Auß. L.: Joh. d. T. (62). R.: Joh. Ev. (64).

Predella: Vorderseite. (65—68) Gregor, Hieronymus, Ambrosius, Augustin.
Rückseite: Veronicatuch von 2 Engeln gehalten, Berlin. K. Fr. Mus. (Kat. Nr. 606 A.), 1850 aus der Sa. Hirscher, Freiburg i. Br. erworben.

Die Sk. hinter den Zeitblomschen Malereien weit zurückstehend. — Schrein und Figuren schlecht restauriert. Zu den Gemälden und ihren Restaurationen vgl. Lange, Verz. der Gem.-Sa. im Kgl. Mus. der bild. Künste in Stuttgart. Stuttgart 1903. S. 18.

Lotz S. 111. — O. A. B. S. 133. — Keppler S. 107. — M. und B. II, S. 81.

Abb. Paulus-Gradmann E.-A. Lief 1/2.

Großaltdorf. S. Martin. — Der Keppler S. 108 erwähnte Altar jetzt in Stuttgart A. S.

Herberg. S. Maria. — Der Keppler S. 108. beschriebene Altar in Stuttgart. G. G.

Mittelroth. Ev. Kirche S. Georg.
Im Chörlein noch am alten Platz ein Schreinaltar.

Schrein: Georg, Madonna, Stephanus.
Darunter die Inschriften (got. Min.): Sanct jeorius. O sancta maria mater dei misēre mei. sc̄t steffanus. 99.

Flügel. M. Inn.: Der Kindermord.
Auß.: Die beinahe ganz abgekratzte Verkündigung. An Mariens Betpult die Jahreszahl 1499.

Digitized by Google

Predella. M. Christus als Schmerzensmann zwischen den 4 Evangelisten. Zu Häupten die Namensinschriften (got.) s lucas. s iohannes. Jesus Christus (abgekürzt). s mattheus. s marcus.

Aufsatz: Nur noch Georg zu Pferde übrig.

Die Malereien weder mit Zeitblom noch Schule etwas zu tun. Fränkisch.

O. A. B. 1852 S. 234. Lotz S. 286. Keppler S. 109. M. und B. II, S. 81. Abb. P.—G. E. A. Lief. 1/2.

O. A. Geislingen.

Der Keppler S. 114 und M. und B. S. 234 angeführte Altar in der Laurentiuskap. zu **Hürbelsbach** bei Donzdorf unbedeutend und obendrein ungeschickt restauriert.

Geislingen. S. Maria.

Der Altar auf dem Ehrenplatz im Chor durch seine verhältnismäßig unbedeutende Größe als Seitenaltar gekennzeichnet.

Ganz geschnitzt und unbemalt.

Schrein: Jugendl. Hl. ohne Attribut, vielleicht Mauritius, Maria, zu Füßen ein Putto und ein Mädchenengel ohne Flügel, Magdalena.

Flügel. Inn. L.: Rochus mit dem Engel. R.: Elisabeth. Außen leer.

Predella, mit einem Holzgitter verschließbar: Fegefeuer.

Aufsatz: Sebastian.

Schrein: h. 1.48, br. 0.92.

Predella: h. 0,65, br. 1.87, t. 0.45.

Aus dem Vorkommen der beiden Pestheiligen Sebastian und Rochus hat man ohne zwingenden Grund auf einen Votivaltar geschlossen. Die beiden langgewandeten Mädchen sind Engel.

Klemm, Stadtkirche zu Geislingen 1879 sieht in ihnen die Bilder von zwei an der Pest verstorbenen Kindern, für welche die Eltern diesen Altar gestiftet hätten.

Die Schreinskulpturen gehören zu den besten oberschwäbischen Arbeiten der in die Renaissance ausklin-

Digitized by Google

genden Spätgotik. Sie haben mit dem Hutzenaltar nichts gemein (Klemm a. a. O.), und sind weit zarter in der Auffassung und einfacher im Gefält.

Der Altar aller Wahrscheinlichkeit nach um 1525 im nahen Ulm entstanden. G. stand in enger Beziehung zur Reichsstadt, in deren Besitz es seit 1396 war.

Dagegen dürfte das Predellenrelief 30 Jahre früher anzusetzen sein. Entschieden von andrer Hand als die Schreinskulpturen. Im Gegensatz zu jenen stillen Heiligen ist das Fegefeuer mit großer Leidenschaft dargestellt. Die Sünder weinen, schreien, beten vor Verzweiflung. Der Ausdruck der Angst und des Entsetzens trotz der Aehnlichkeit der Physiognomien sehr verschieden und von nachhaltiger Wirkung. Die Stilisierung der spitzen, züngelnden Flammen, der knappen, knochigen Körper und Köpfe reine, herbe Spätgotik. — Das Relief besteht aus 2 nicht aneinander passenden Platten, die für die Predella zu schmal sind — ein weiterer Beweis für die ursprüngliche Nichtzugehörigkeit. —

Der Altar stark restauriert und mit einem glänzenden Firnis überzogen. Die Restauration wahrscheinlich gleichzeitig mit dem Chorstuhl 1879. — Laib und Schwarz, Studien zur Geschichte des Christl. Altars, Stuttgart 1857, bringen eine Abbildung, die stilistisch wertlos ist, aber genaue Auskunft gibt über die neuergänzten Teile. —

O. A. B. 1823 nicht erwähnt. Keppler S. 112. M. und B. II, S. 84.

O. A. Gerabronn.

Mistlau siehe Stuttgart A. S.

Niederstetten. S. Jakob.

Schrein. Rel.: Abendmahl.

Flügel. Inn. Rel. L.: Gefangennahme, Annagelung. R.: Kreuztragung, Kreuzigung.

Auß. M. L.: Pietà. R.: Grablegung.

Predella. Rel.: Oelberg.

1852 Neuvergoldung. Aufsatz neu. Flügelbilder übermalt.

Digitized by Google

Weder die Malereien noch die Skulpturen ausgeprägt schwäbisch.

Beachtenswert ist die Vollständigkeit des Passionscyklus. Schrein- und Flügelreliefs, mit Ausnahme der Kreuztragung, nach Dürers kleiner Holzschnittpassion. B. 24, B. 27, B. 39, B. 40.

Entstehungszeit: Ungefähr 1520.

Lotz S. 324. O. A. B. 1874, S. 173. Keppler S. 122. M. und B. II, S. 81. Paulus-Gradmann S. 30 f. mit Abb. (das Schreinrel. fälschlich als Predella bezeichnet).

Schainbach. S. Jakob.

Schrein: Madonna.
Flügel. Inn. Rel. L.: Katharina. R.: Barbara.
Außen überschmiert.
Predella. Schrein. Rel.: Abendmahl
Flügel. Inn. M. L.: Bischof mit Glockenturm.
R.: Laurentius.
Außen: Jüngstes Gericht.
Aufsatz modern.
Inschrift: Hoc altare restaurari iussit Johannes Liber Baro de Seckendorf Eckenbrechtshausen patronus huius ecclesiae. 1869.
Nur die kleinen Predellaflügel unberührt.
Entst.: Anfang 16. Jh.
Sk. und M. fränk.

Keppler S. 125. M. und B. II, S. 62. 64. Paulus-Gradmann S. 326. Abb.

Die übrigen Altäre im O. A. Gerabronn (Kleinansbach, Hiltgartshausen) ohne Belang, z. T. ganz rohe Arbeit.

O. A. Gmünd.

Gmünd. Hl. Kreuzkirche.

Der Sippenaltar, jetzt in der Sebalduskapelle, wo früher der Sebaldusaltar stand. Ursprünglich der Pfarraltar «an der nördlichen Doppelsäule, welche den Uebergang vom Chor zum Schiff bildet», bis er 1670 einem Barockaltar weichen mußte.

Digitized by Google

Im Schrein unten sockelartige Stufe mit Ornament, ursprünglich nicht hineingehörig. Darauf liegt schlafend Jesse, wie in einem Sarg, der Stamm wächst aus der Brust nach beiden Seiten. Ueber ihm die eigentliche Schreindarstellung, Sitzfiguren: Anna und Maria mit dem schreitenden Kind. Zu beiden Seiten eine Frau mit einem Kind auf dem Schoß. In der Hohlkehle, die sich als Fortsetzung des Stammbaums um den Schreinkern herumzieht, Ranken; in den Blüten Halbfiguren der Vorfahren Christi. Flügelartige Schreinverbreiterung rechts und links, Rankenornament mit je 2 Blütenhalbfiguren. Direkt auf dem Schrein 4 weitere Halbfiguren von Vorfahren.

Aufsatz: Zu unterst, von den größeren Figuren versteckt, eine zweite Reihe von 4 Ahnen. Im Mittelbaldachin der Gekreuzigte, dem Thema zu Liebe an gebogenen Aesten schwebend. Zur Seite je 2 Vorfahren auf schwanken Blumenstengeln. In den kleinen seitlichen Baldachinen 2 weitere Halbfigürchen. Der oberste Abschluß restauriert, in der Mitte bärtiger Heiliger mit Kelch in der Linken. Rechts und links neue Heiligenfiguren.

Die Flügel fehlen. Das Ganze stark restauriert.

Oben im Schreinornament zwei kleine Wappen; links der Doppeladler; rechts das Einhorn, das Wappen von Gmünd. Im obersten Baldachin nochmals der Doppeladler.

Die 30 Vorfahren Christi ohne andere Beigabe in den Händen als ein Buch; nicht zu deuten.

Die Frauen mit den Kindern zur Seite der Hauptgruppe als Sara mit Isaak (links) und Bathseba mit Salomon (rechts) erklärt von Pfitzer, Arch. f. christl. Kunst 1892, S. 81 f. Einfacher und wahrscheinlicher als M. Salomae und Cleophae mit ihren ältesten Söhnen Jacobus Maior und Minor, den späteren Jüngern des Herrn anzusprechen. Im Charakter eher fränkisch, als schwäbisch.

Entstehungszeit zwischen 1510 und 20.

Lotz S. 140. O. A. B. 1870 S. 186. Keppler S. 127.

Digitized by Google

M. und B. II, S. 61. Paulus-Gradmann, Jagstkreis S. 381 «Wohl Nürnberger (?) Arbeit. Herrliche Schnitzereien aus der Frührenaissance, um 1520». Abb. E.-A. Lief. 3—7.

Sebaldusaltar in der zweiten südlichen Chorkapelle.

Schrein. Rel.: Sebaldus mit Attribut. Zu Füßen die knieenden Figürchen der Stifter, Sebaldus Schreyer, Kirchenmeister von S. Sebald in Nürnberg, und seiner Frau Margareta, geb. Kammermeister, mit Wappen. Zu Häupten zwei schwebende Engel mit dem dänischen (drei Löwen) und dem fränkischen (drei Lilien) Wappen.

Flügel. M. Inn. L.: Darbringung von Weihgeschenken an Sebaldus. Abwehr von Räubern.

R.: Heilung von Fallsüchtigen. Errettung aus Seenot. Verehrung der Reliquien des S.

Auß. L.: Vermählung des S. — S. predigt und wirkt.

R.: S. nimmt Abschied von seiner Braut. Eiszapfenwunder. Blindenheilung.

Predella: Schrein leer.

Flügel. M. Inn.: Verkündigung. Auß.: 14 Nothelfer mit den Wappen des Schreyerschen Ehepaares.

Aufsatz modern. [In dem ursprünglichen Aufsatz «ein gros geschnitten crucifix».]

Maße. Schrein: h. ca. 1.70, br. 1.30. Predella: h. 0.53.

Die glücklichen Funde Gümbels im Nürnberger Archiv bestätigen die Behauptung von Essenwein und Eisenmann, daß der Altar Nürnberger Arbeit, und die Malereien von einem Dürerschüler stammen. Die Flügelbilder sind in Dürers Werkstatt gearbeitet. 1508 aufgestellt.

Lotz S. 141. O. A. B. 1870 S. 186. Keppler S. 127. Arch. f. christl. Kunst 1893, S. 66 (Pfitzer). Leipz. Ill. Ztng. Nr. 3106, 8. I. 1903 (2 Abb.) Gümbel. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg XVI (1904), S. 125. Christl. Kunstbl. XLVI (1904) S. 312. Paulus-Gradmann, Jagstkreis S. 381. E.-A. Lief. 3/7.

Digitized by Google

Dritte südliche Chorkapelle. Annenaltar, so genannt nach der Statue der hl. Anna Selbdritt aus der Johanneskirche, die auf dem Altar als Aufsatz steht.

Schrein. E.: Größere Nische in der Mitte. Johannes d. T., Maria und Johannes Ev. — Links und rechts je 2 kleine Reliefdarstelluugen übereinander. L.: Anbetung der Weisen. Mariens Tod. R.: Christus vor Pilatus. Pietà.

Die Flügel decken nur die Seitenfelder. Ein Paar fehlt.

Inn. Rel. L.: Verkündigung. Geburt Christi. R.: Heimsuchung. Geburt des Joh.

Auß. M. L.: Kath. und Barb. Anna S. und Elisabeth. R.: Sebastian und Georg. Margareta und Magd.

Maße: Schrein h. 0.94, br. 1.69. Flügel br. 0.42. Schreinfigur h. ca. 0.60.

1850 wurde die Kirche restauriert. Aus dieser Zeit stammt die Restauration der beschriebenen und die willkürliche Zusammensetzung der anderen Altäre in der Kirche.

Am anziehendsten die kleinen Schreinreliefs mit den frischen anmutigen Kompositionen.

Das lockere Ornament, die flach geschwungenen Rundbogen der Architektur weisen in das erste Jahrzehnt des 16. Jh.

Unterfränkisch?

O. A. B. 1870 S. 186. Keppler S. 127. Bode S. 183 (erwähnt). Beschr. der Stadtkirche 1894 S. 11. Paulus-Gradmann S. 382 . . . «im Handel erworben». Abb. E.-A. Lief. 3—7.

Buch bei Heubach.

Schrein: Katharina. Pietà. Jacobus.

Flügel. M. Inn.: Wenzel und Barbara.

Auß.: Mariae Verkündigung.

Blendflügel: Achatius. Rochus.

Predella: 14 Nothelfer.

Ulmer Arbeit. Die Figuren minderwertig. Ca. 1520.

O. A. B. 1870, S. 340. Keppler S. 133. Paulus-Grad-

Digitized by Google

mann, Jagstkreis S. 442 (Abb.): «Im Bau ähnlich dem Schaffner Altar in Wasseralfingen».

Diese Form mit dem rundbogigen oberen Abschluß erscheint später.

O. A. Hall.

Hall. S. Michael. Chor. Passionsaltar.

Schrein: Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme.

Flügel: Wegen der Breite des Schreins, beiderseits je 2 schmale Flügel, mit Charnieren zum Zusammenklappen.

Inn. M. L.: Ecce homo. Christus vor Pilatus.

R.: Auferstehung. Christi Höllenfahrt.

Auß. L.: Hieronymus. Gregor. R.: Ambrosius. Augustin.

Die kleinen oberen Flügel.

Inn. L.: Ecclesia triumphans. R.: Synagoge.

Auß. Auf weißem Grund die Sprüche:

Esaiae 53 / Fürwahr er trug unser kranckheidt und lud auff sich unsere schmertzen. Die straff liegt auff im auff das wier frid hetten uñ durch seine wunden sind wir geheilet. Er ist den Übelthätern gleich gerechnet worden. Psalm 69. Ich mus bezalen / da ich nicht geglaubt habe.

Röm. 7. Christus ist umb unser sünden willen dahin (gegeben) und um unser gerechtigkeit willen wider aufferwecket. 2. Corint. 5. Gott hat den / der von keiner sünde wußte / für uns zur sünde gemacht / auff das wier würden in im die gerechtigkeit die für Gott gilt.

Predella. M.: Christus. L.: Die Hl. Michael, Johannes d. T., Georg, Petrus. R.: Johannes Ev. Marcus, Lucas, Matthäus, in Gestalt ihrer Symbole mit Spruchbändern (S. iohannas, S. marcus, s. lucas, s. mateus).

Auf den Predellenwangen L.: Barbara, R.: Agnes. Die vorderen Predellenwände zum Herausschieben.

Maße: Schrein h. 1.34, br. 3.34, oberer Teil h. 0.90. Figuren h. 0.80.

Nußbaumholz, nach gütiger Mitteilung des Herrn Gottfr.

Digitized by Google

Schmidt. — Entstehungszeit ca. 1470/80. — Der Altar, soweit sich in der Literatur nachweisen läßt, immer in dieser Kirche (vgl. den Michael auf der Predella), war eine Zeitlang bei Seite geschoben in den Chorumgang. Auf Wunsch der nachmaligen Königin Olga kam er an seine jetzige Stelle in den Chor. Damals, zu Beginn der 60er Jahren, neu bemalt und mit dem jetzigen Aufsatz versehen. Das Nähere: Merz, Christl. Kunstbl. 1863, S. 134. Die freundlichen, zum Teil stark restaurierten Halbfiguren der Predella (Christus in der Mitte ganz neu gemalt) weisen in ihrem weichen Faltenwurf und freundlichen Farben in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Flügelbilder später und herber, zeigen unverkennbaren niederländischen Einfluß. Der gleiche Einfluß in der Plastik und dem Ornament deutlich.

M. und B. II, S. 63 sieht in dem Gegenstand «eine Erinnerung an Vlämisches». Genaue Beschreibung Merz, Christl. Kunstbl. 1863, S. 134. O. A. B. 1847, S. 122, Waagen S. 170. Lotz S. 157. Bode S. 183 (erwähnt). Keppler S. 146. M. und B. II, S. 63. Paulus-Gradmann, E.-A. Lief. 13/15.

Die übrigen Altäre in S. Michael ohne weiteren Kunstwert.

Sippenaltar, 1507 datiert, (nicht 1569 wie Keppler S. 145.)

Schrein: Hl. Sippe.

Flügel: Nur der Blendflügel r. mit Onophrius erhalten.

Predella: Veronikatuch.

Bischofsaltar. 1521.

Schrein: 3 Bischöfe: «Erasimus, Bonafacius, Neodastus».

Flügel. M. Inn.: L.: Sant Nicoleis. R.: Sant Teonoferus.

Auß. L.: S. Erasimus. R.: S. Bonafacius.

Predella. M.: Die Kirchenväter. 1521. —

Renaissancealtar mit spätgotischen Reliefs 1585.

Auf dem Altar der 1507 erbauten Sakristei von S. Michael: der Michaelsaltar.

Schrein. Rel.: Michael im Kampf mit dem Teufel.

Digitized by Google

Flügel. Inn. Rel. L.: Speisung der Armen. Der reiche Mann und der arme Lazarus. R.: Jüngstes Gericht.

Auß. M.: Versammlung der Heiligen. L.: Die heiligen Männer, im Vordergrunde Petrus, Paulus und Johannes d. T.

R.: Die heiligen Jungfrauen. Ursula und Barbara in erster Reihe.

Die Malerei auf den Blendflügeln abgekratzt.

L.: Hl. Stephanus. R.: Hl. Magdalena, kenntlich.

Predella: Ornament.

Der obere Abschluß schwere gebogene Fialen, in der Mitte der Schmerzensmann.

Die alte Bemalung prächtig erhalten. Der Hintergrund der Flügelreliefs nicht Gold, sondern blau.

Die Keppler S. 145 angegebene Datierung des Altars, 1511, beruht auf einer Verwechslung. Nicht der Altar, sondern die schönen Schrankkästen der Sakristei tragen diese Zahl.

Entstehungszeit: Beginn des 16. Jahrhunderts.

Eher fränkisch, als schwäbisch.

Gesamtbreite 2.25. Flügel h. 1.62, br. 0.56. Predella h. 0.23, t. 0.16, br. 1.97 (unten).

O. A. B. 1847, S. 122. Lotz S. 158. Waagen S. 171. Merz, a. a. O. Keppler S. 145. Paulus-Gradmann E.-A. Lief. 13/15. M. und B. II, S. 87.

S. Katharina. Passionsaltar, im Chor an der Ostwand.

Schrein Rel.: Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung.

Flügel. M.: Zum Zusammenklappen eingerichtet.

Inn. L.: Einzug. Verrat. R.: Himmelfahrt. Pfingstfest.

Auß.: Joh. d. T., Madonna, Katharina, Johannes Ev.

Die oberen Flügel. Inn. L.: Ecclesia triumphans.

R.: Synagoge.

Auß. L.: Barbara. R.: Magdalena.

Predella. M. Mitte: Christus. L.: Barbara, Katharina, Madonna. R.: Veit, Erasmus, Sebastian.

Rückseite vom Schrein: Schlange in der Wüste (nicht sichtbar).

Digitized by Google

Predella: Zwei Engel mit Marterwerkzeugen. Grau in Grau. Angabe nach Merz, Zs. d. Hist. Ver. f. d. Württ. Frank. 1851. S. 81 ff.

Maße. Flügel h. 1.21, br. 0.58. Predella h. 0.61, br. 1.89 (unten), 2.44 (oben), t. 0.29.

Der Aufsatz 1844 bei einer Kirchenrenovation verloren, 1857 durch einen neuen ersetzt. 1844 Neuvergoldung der Gewänder, schlechte Uebermalung der Gesichter. Vgl. Merz, Christl. Kunstbl. 1858. S. 33 ff., wo eine sehr genaue Beschreibung des Altars.

Die Malerei im Stil moderner als die Plastik; sie zeigt entschiedene Verwandtschaft mit den Malereien des H. A. in S. Michael. Die Innenbilder besonders gut gearbeitet. Die Plastik auf einer Uebergangsstufe.

Entstehungszeit ca. 1450.

Lotz S. 158. Keppler S. 146.

Unterlimpurg bei Hall. S. Urban.

Schrein Rel.: Beschneidung. Geburt. Anbetung der Könige.

Predella sehr niedrig. Nische leer. Flügel, innen und außen bemalt.

Inn. L.: Barbara, Katharina, Margareta.

R.: Dorothea, Agnes, Agatha, auf ein Schrifttäfelchen in der Hand weisend mit der Inschrift: mentem sanctā spontanē deo honā et priē liberatoī. Vgl. Legenda aurea S. 173 «quod sic intellegitur: mentem sanctam habuit, spontanem se obtulit, honorem deo obtulit et patriae liberationem fecit.

Auß.: Christus und Apostel.

Entstehungszeit: ca. 1460.

Maße: h. 1.21, br. 2.10, t. 0.22. Predella h. 0.29, br. 1.90. t. 0.24. Figuren h. 0.50 ca.

Die Figürchen auf der Innenseite der Predellenflügel steifer, nicht von der gleichen anziehenden Naivität und wohl von andrer Hand. — Die Plastik sehr frisch und lebendig, schwäbisch. Das Ganze mit einem neuen glänzenden Anstrich übergangen. Die Gruppe des Christkindes

Digitized by Google

und der beiden Engelchen der Geburt spätere Ergänzung, 17./18. Jh.

Von den Wappenschildchen im Ornament nur noch vier übrig. Zu oberst links der Reichsadler. Rechts: Drei goldne mondsichelartige Gebilde auf grauem Grund. Das Wappen der Kecken? Vgl. das so bezeichnete Wappen auf dem in der gleichen Kirche befindlichen Grab der 1631 verstorbenen Agnes Adlerin zu Underlimpurg geb. Senfftin von Salburg zu Ober Roth.

Unten zweimal das gleiche. Wappenfeld 3 geteilt. Die oberen Felder weiß und rot, das dritte darunter mit weißen Linien auf blauem Grund.

Waagen S. 172. Lotz S. 534. Keppler S. 147. M. und B. S. 147.

Rieden. S. Maria.

Der große H. A. seiner guten Erhaltung wegen berühmt. Geschickt im Aufbau kann er auf eine besondere künstlerische Bedeutung keinen Anspruch machen.

Schrein: Petrus, Madonna, Paulus.

Flügel. Inn. Rel. L.: Verkündigung, Geburt.

R.: Mariae Krönung. Anbetung der Könige.

Auß. M. L.: Darstellung im Tempel. Flucht nach Aegypten.

R.: Heimsuchung. Mariens Tod.

Predella. Schrein: Die 4 Kirchenväter.

Flügel. Inn. M.: Die 4 Evangelisten.

Auß. Verkündigung und Mariens Tempelgang.

Blendflügel. L.: Kath. und Barbara. R.: Veit und Georg.

Neu vergoldet. —

Die Gemälde moderner und bedeutender als die Skulpturen.

Die Keppler S. 152 als Entstehungsjahr angegebene Jahreszahl 1510 beruht auf einer in der Pfarrbeschreibung ausgesprochenen Vermutung.

O. A. B. 1847, S. 237. — M. und B. II, S. 63.

Digitized by Google

Seitenaltar.

Schrein: Sebastian, Christus mit Kreuz und Kelch, Leonhard (?).

Flügel. Inn. Rel. L.: Katharina. R.: Dorothea.

Auß.: Schmerzensmann und mater dolorosa.

Predella: 14 Nothelfer.

Aufsatz: Laurentius, Christophorus, Gregor.

Anfang 16. Jh. — Schwäbische Durchschnittsarbeit.

Zu dem früher in **Rieden** befindl. Marienaltar siehe Stuttgart A. S.

Stöckenburg-Vellberg. Martinskirche, Hochaltar.

Schrein. 2. Predella: Jesse liegend. (Der aus dem Herzen herausgewachsene Stamm abgebrochen.) Darüber die eigentliche Schreindarstellung: Der hl. Martin zu Pferde, für einen Krüppel den Mantel durchschneidend, hinter ihm ein zweiter Bettler. Schmale Seitenfelder mit Ranken und 14 kleinen Halbfiguren der Vorfahren Christi.

Flügel. Inn. Rel. L.: Martin beim Meßopfer, wie Engel kommen und ihm die bloßen Arme decken, nachdem er sein Gewand verschenkt hat. Darunter das Wunder, wie Martin 63 Jahre nach seinem Tode den Gläubigen als schöner Greis erscheint und ihnen behülflich ist, sein Sepulchrum von der Stelle zu bewegen und in seine schön geschmückte Kirche zu tragen.

R.: Martin baut das Kloster bei Tours. Darunter Martin vor Valentinian, den das Feuer unter seinem Thron zwingt sich vor Martin zu erheben.

Auß. M. L.: Martin, von Soldaten gegeißelt.

R.: Martin erweckt einen Knaben vom Tode.

Blendflügel. M. L.: Margareta.

R.: Barbara und Katharina.

Predella: Pietà.

Flügel. M. Inn. L.: 3 männliche Heilige, noch zur Pietà gehörig (?) R.: Anna Selbdritt.

Auß.: Christus und Apostel.

Digitized by Google

Aufsatz: Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes.
Rückseite. Schrein: Jüngstes Gericht.
Predella: Veronikatuch.

Die Flügelbilder haben stark gelitten und sind zum Teil abgekratzt. Die Skulpturen weiß gestrichen: Der O. A. B. 1847 erwähnt einen silberfarbigen Anstrich zur Feier des Reformationsfestes! Die Arbeit durchgehends sehr fein; besonders in den kleineren Figuren ist eine sehr reizvolle spätgotische Anmut. Schwäbisches Temperament in den Figürchen, schwäbische Gewohnheiten in der Manteldraperie des Martin. Fränkisch die Malereien, die Typen der Frauen in der Predella.

Entstehungszeit: Um 1500.

O. A. B. 1847, S. 300.

Keppler S. 154. — M. und B. II, S. 63.

Tullau. S. Wolfgang. H. A.

Schrein: Wolfgang und Nikolaus.
Flügel. Inn. Rel. L.: Markus und Matthäus beim Schreiben.
R.: Lukas malt die Madonna. Johannes empfängt die Offenbarung.
Auß. M. L.: Wolfgang. R.: Nikolaus.
Blendfl. L.: Ulrich. R.: Erasmus.
Predella. Rel. Kreuztragung.
Aufsatz: Schmerzensmann zwischen 2 Engeln. Wappen von Hall.

Tüchtige Durchschnittsarbeit.

Zu dem zweiten, weniger bedeutenden Altar siehe Stuttgart A. S.

O. A. Heilbronn.

Heilbronn. S. Kilian.

Der ganz geschnitzte Hochaltar noch an seiner alten Stelle im Chor.

Schrein. Mitte: Madonna. L.: Laurentius (in der Rechten der Griff des Rostes, der untere Teil weggebrochen, der Stil fälschlich zur Palme ergänzt), Kilian (die Benennung unsicher, aber wahr-

Digitized by Google

scheinlich; in den Händen als Attribut ein jetzt abgebrochener Hirtenstab).

R.: Petrus und Stephanus.

Darüber in kleinen Nischen, zu äußerst links und rechts 2 Statuetten von jugendlichen Diakonen, vielleicht Totnan und Coloman, Gefährten des Kilian. In den inneren und niedrigeren Nischen Halbfiguren von weiblichen Heiligen. Die Linke mit rohrartigem Stab (modern) in den Händen. R.: Margareta, den Drachen auf dem Buch beschwörend. Die mittlere Nische leer.

Flügel. Inn. Rel. L.: Geburt. Pfingstfest.

R.: Auferstehung, 1498 datiert auf der Grabplatte. Mariä Tod.

Auß.: leer.

Predella: 3 Nischen. In der mittleren: Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. L.: Hieronymus und Gregor.

R.: Ambrosius und Augustin, in lebhafter Unterhaltung.

Aufsatz: Wie der Schrein in der Horizontalen fünfmal geteilt.

Im breiten Mittelbaldachin der Gekreuzigte, ihm zu Füßen Magdalena das Kreuz umklammernd. Zur Seite in den kleineren Nebenbaldachinen, links Maria, rechts Johannes. In den niedrigeren äußeren Baldachinen Statuetten, links jugendlicher Mann im Pilgerkleid, ohne Attribut, rechts Bischof mit Stab und Kirchenmodell. Deutung zweifelhaft.

Im oberen mittleren Baldachin, Bischof mit Buch und Stab, Kilian mit großer Wahrscheinlichkeit. In den niedrigeren zur Seite die kleinen Figuren der Hl. Anna und Elisabeth.

H. 12 m, br. 7.5. Figurenhöhe 1.80.

Entstehungszeit: 1498.

Der Altar für diesen Chor gebaut, aber zu breit, so daß in die Fensterbrüstung Einschnitte gemacht sind, um die Flügel öffnen zu können. Auch so können sie nicht so weit aufgeklappt werden, daß sie mit der Schreinvorderwand in einer Ebene liegen.

Digitized by Google

Es ist nicht nötig des näheren zu untersuchen, ob das Werk fränkisch, ob es gar von Riemenschneider ist. Tönnies hat, a. a. O., die handgreiflichen Unterschiede dargelegt. «Der Altar ist jedenfalls von einem schwäbischen Meister gearbeitet, der eng mit der Ulmer Schule zusammenhängt.» (S. 166f.) Mit Ulmer Werken aus dieser Zeit und auch des nächsten Jahrzehnts hat aber der Altar wenig zu tun, vgl. den Hochaltar in Blaubeuren und die Altäre in Lautern, Wippingen, Adelberg und den Sebastiansaltar im Ulmer Münster. Dagegen bestehen so enge stilistische Beziehungen zu dem Kalvarienberg hinter der Leonhardskirche in Stuttgart, daß wir den Heilbronner Altar demselben Meister zuschreiben müssen, dem Meister Hans von Heilbronn. Vgl. Kapitel VI.

Waagen S. 239. Lotz S. 168. O. A. B. 1865, S. 167. Lübke S. 539. Bode S. 182. Keppler S. 157. Arch. f. christl. Kunst 1891 S. 58f. (Keppler).

Der Hochaltar von Heilbronn erl. von Keppler, aufgenommen von Schuler. Heilbronn 1892.

Christl. Kunstbl. 1892 S. 106.

Kl. Sk. Sch. 143 (Abb. d. Schreins).

Paulus I, S. 250. 535. K.-A. Tafel 55. 57. 58.

M. und B. II, S. 45. Tafel XVI, 4. XVII, 5.

Flein. S. Veit.

Nach alter mündlicher Tradition war die Kirche ein Wallfahrtsort für kinderlose Eheleute, die sich Nachkommenschaft vom Veit erbaten.

Schrein: Barbara, Veit mit Hahn auf dem Buch, Petrus.

Flügel. M. Inn. L.: Veit von Bütteln geschlagen.

R.: Veit in Oel gesotten. Hintergrund Landschaft, Stadt mit Mauern und Türmen, auf einem Turm die Jahreszahl 1517.

Außen modern gotisches Ornament.

Die Flügel umgehängt.

Predella. M. Zwei Szenen aus Veits Leben.

L.: Veit ein Kind in der Wiege heilend. Die Eltern

Digitized by Google

bringen ihm knieend als Weihgeschenk einen Hahn dar.[1]

R.: Veit im Kessel zwischen seinem Erzieher Modestus und seiner Amme Crescencia.

Das ganze Altargehäuse weiß mit gold übermalt, die Figuren einschließlich Gesicht und Haar silbern. Die Bilder zum Teil übermalt, ohne Wert.

Wappen. Link. Flügel: auf silbernem Grund ein halber Bär, das Wappen der Berlin. Caspar Berlin war zu der Zeit Bürgermeister von Heilbronn und vom Kaiser mit Flein belehnt und Vogt dieses Dorfes. Vgl. O. A. B. 1865, S. 280. Recht. Flügel: Doppelkreuz auf schwarzem Grund, das Wappen des Heiliggeistspitals von Wimpfen, dem Wilhelm von Wimpfen ca. 1230 das Patronatsrecht der Kirche, verliehen hatte.

In den kleinen und wenig charakteristischen Gesichtszügen der Männerköpfe zeigt sich eine entschiedene Bekanntschaft mit den mächtigen Charakterköpfen des Heilbronner Hochaltars. Das macht es wahrscheinlich, daß die Skulpturen in einer Werkstatt des benachbarten Heilbronn entstanden sind.

Keppler S. 160.

Neckargartach. S. Peter.

Der Altar hat weniger durch die Malereien und Skulpturen, die ziemlich derb sind, als durch das Fußstreifenornament und den rundbogigen Abschluß oben, beides Zeichen der neuen Richtung, ein gewisses Interesse.

Schrein: Paulus, Petrus thronend, Johannes der Täufer.

Flügel. M. Inn. L.: Petri Fischfang. Erweckung des Toten.

R.: Pauli Erscheinung. Flucht.

Auß.: L.: Der kreuztragende Christus erscheint Petro. Petri Kreuzigung.

---

[1] Vgl. die Erklärung der O. A. B. S. 280: «der hl. Veit erscheint, wie ihm ein alter Mann mit seinem jungen Weibe und ihrem Kind in der Wiege einen Hahn als Dankopfer bringen, weil er ihre Ehe gesegnet hat». Aus der Legende läßt sich das nicht ableiten.

Digitized by Google

R.: Pauli Taufe. Pauli Enthauptung.
Predella: Büsten der vier Kirchenväter. Ambrosius, Gregor, Hieronymus, Augustin.
Feststehende Flügel. M. L.: ein Heiliger, R.: Wendelin. Rückseite überschmiert.
Um 1520.
Keppler S. 161.

O. A. Herrenberg.

Haslach, siehe Stuttgart A. S.

Oberndorf. S. Ursula.

Großer Altaraufbau, Flügel verloren.
Schrein: 3 architektonisch gegliederte Nischen, die mittlere, breitere erhöht durch eine zweite Predella mit den Halbfiguren von Sebastian, Gregor, Laurentius und Paulus.
Mitte: Mariä Krönung.
L.: Die beiden Johannes. R.: Petrus und Andreas.
Predella. M.: Christus und Apostel. Stark vom Alter mitgenommen.
Aufsatz: Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, zur Seite je ein Engel mit Marterwerkzeugen.
1847 und 1883 sehr schlecht restauriert und bemalt. Der originale Eindruck ganz beseitigt.
Lotz S. 355. O. A. B. 1855, S. 25. Keppler S. 166. M. und B. II, S. 87. (Die Verglasung der Fensteröffnungen ist modern!)

O. A. Horb.

Horb. Im Chor der Liebfrauenkirche der 1845 aus der Johanneskirche überführte und damals restaurierte Altar, 1890 zuletzt und schlecht gefaßt.
Schrein: 3 Nischen. Mitte Krönung Mariä.
L.: Johannes d. T. R.: Thomas.
Flügel. Rel. Inn. L.: Ueberbringung von Johannes Haupt. R.: Des Thomas Martyrium.
Auß.: Neu bemalt.

Digitized by Google

Predella. Schrein. Brustbilder neu, ebenso die abscheuliche knieende Maria im Schrein. In den Wangen links Halbfigur mit Spruchband: Matth. 11, 11. . . . non surrexit inter natos mulierum maior Johanne Baptista. Rechts zweite Halbfigur. Eodem autem tempore Herodes rex Jacopem fratrem Johannis Gladio — Act. XII.

Aufsatz: Der Gekreuzigte zwischen 2 Engeln mit Marterwerkzeugen zwischen Maria und Johannes. Darüber in der Mitte Mutter Anna zwischen 2 Engeln mit Marterwerkzeugen.

Entstehungszeit: Anfang des 16. Jahrhunderts.

O. A. B. 1865, S. 102. Keppler S. 168.

Felldorf. Johannes d. T.

Der Keppler S. 170 erwähnte Altar auseinandergenommen. Die Schreinfigur neu gefaßt und restauriert, in demselben modernen Altar untergebracht wie die Predella (Christus und Apostel). Die kleinen Flügelbilder in dem großen modernen Hochaltar als Seitenstücke verwandt. Gute, leider restaurierte Gemälde. L.: Sebastian. In dem Feld darunter knieend der Stifter: O Her erbarm dich über uns. Hans Erhart von Ov. R.: Agnes. Darunter die knieende Stifterin: O Her erbarm dich über uns. Agnes Schize.

Ende des 15. Jh.

Schloß Obermühringen. Kapelle. — Zwei kleine Altäre aus dem 16. Jh.

1. Schrein: Madonna, die Nebenfiguren fehlen.

Flügel. Inn. Rel. L.: Barbara. R.: Dorothea.

Der Altar ungeschickt aufgestellt auf dem Fußboden, so daß sich die Flügel nicht drehen und von außen betrachten lassen.

Aufsatz und Predella fehlen. — Restauriert.

2. Schrein: Katharina, Madonna, Margareta.

Flügel. Inn. Rel. L.: Valentin. R.: Antonius.

Digitized by Google

Aufs. M.: Marter der Zehntausend.

Predella. M.: Alter Graubart mit Buch (Prophet?) und der h. Joseph (?). — Zeitblomschule.

Aufsatz: Schmerzensmann zwischen Maria und Joh.

Diese Skulpturen von anderer Hand als die Schreinfiguren, gröber.

Ein sehr anziehendes, feines Kunstwerk. Unter den Reliefs die Stifterwappen. Schwarzer Bock auf Goldgrund. — Axt und halber Flügel.

O. A. Münzelsau.

Mulfingen. Der Keppler S. 180 erwähnte Sippen-Altar unbedeutende, handwerksmäßige Arbeit.

O. A. Tauberheim.

Schöneburg. Filialkapelle **Hochdorf.**

Nur der Schrein mit Joh. d. T. — Madonna. — Alban erhalten. — (nach güt. Mitt. des Herrn Pfarrer Buthe). Alt bemalt. — Keppler S. 187.

Schwendi. Annenkapelle.

Schrein: Matthäus, Madonna, Veit.

Flügel. M. Inn. L.: Barbara. R.: Katharina.

Aufs. L.: Joh. d. T. R.: Rochus.

Predella. M. 4 Evangelisten: Sant Lucras (!) Sant Matheas (!), Sant Johanes, Sant Marcus. Inschriften in den Heiligenscheinen. (lat. Maj.)

Rückseite. Schrein: Spuren des Jüngsten Gerichtes.

Predella: Veronikatuch.

Außenseiten der Flügel stark verblichen, stellenweise überschmiert, von geringem Wert. Die Innenseiten mit den prächtigen Gewandfiguren und vor allem die Predella gut gearbeitet, aber nicht so sorgfältig wie eigenhändige Werke Zeitbloms; die Typen derber.

O. A. B. 1856, S. 244. Lotz S. 466, bezieht das Erbauungsjahr der Kapelle 1484 auf den Altar. Keppler S. 187. M. und B. II, S. 81.

Digitized by Google

O. A. Leonberg.

Weilerstadt. Spitalkirche.

Der Altar, ohne Flügel, barock umgestaltet, modern übermalt.

Schrein: Hl. Sippe. Zu oberst, in der Mitte Mutter Anna mit Buch, zur Seite je 2 Männer, ihre 3 Männer Joachim, Cleophas, Salomas und zu äußerst links ihr Schwiegersohn Alphaeus, der auf die unter ihm sitzende Gattin hinweist. In der Mitte unter Anna, Maria mit dem segnenden Christusknaben. L.: Die Halbschwester M. Cleophae mit dreien ihrer Söhne und Joseph. R.: Zebedäus und Gattin M. Salomae mit den beiden Söhnen.

Entstehungszeit: Ende 15. Jh.

O. A. B. 1852, S. 247. Lotz S. 547. Keppler S. 195.

O. A. Leutkirch.

Engeratshofen. La Salettekapelle.

Der Keppler S. 197 erwähnte Altar unwichtig, vor 25 Jahren restauriert und aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt.

Urlau. Fil. Grünenbach.

Der Keppler S. 201 angeführte Altar ohne Wert. Im Schrein seit 1895 moderne Schnitzereien. Flügel neugefaßt, nur das Predellenbild mit den 14 Nothelfern gut erhalten. (Güt. Mitt. des Herrn Dekan Hofmann.)

O. A. Marbach.

Kleinbottwar. Ev. Kirche.

Wohlerhaltener großer Altaraufbau.

Schrein: Georg, Madonna, Aegidius.

Schreinpredella. Rel.: Christi Geburt.

Flügel. Inn. L.: Marter der hl. Barbara.

R.: Marter der hl. Katharina (sehr schlecht erhalten).

Auß. M.: Heiligenmartyrien.

Schlecht erhalten und kaum zu sehen.

Digitized by Google

Predella. Schrein: Hl. Familie. Zu beiden Seiten gemalt die Stifterpaare: Dietrich von Plieningen mit Anna von Memerswyler und Eitel Hans von Plieningen mit Eleonora von Waldenburg, mit ihren Wappen. Darnach wäre der Schrein zwischen 1499 und 1510 gestiftet (diese Angaben der Pfarrbeschreibung entnommen).

Aufsatz. Mitte: Heilige mit Krone auf dem Haupt. Finger abgebrochen; vielleicht Katharina. L.: Christophorus.

R.: Heiliger im Ordenskleid. Im oberen Baldachin Schmerzensmann.

Lotz S. 214. O. A. B. 1866, S. 227. Keppler S. 211.

O. A. Mergentheim.

Althausen. vgl. Stuttgart A. S.

Der Keppler S. 223 erwähnte Altar in Althausen ist nach gütiger Mitteilung des Herrn Pfr. Zimmermann 1889 «dem gänzlichen Verfall nahe» an die Direktion der K. Altertumssammlung in Stuttgart verkauft worden.

Creglingen. Herrgottskirche.

Zu dem berühmten Marienaltar von Riemenschneider vgl. Tönnies a. a. O. S. 135 ff.

Schrein: Mariae Himmelfahrt.

Flügel. Rel. Inn. L.: Heimsuchung. Verkündigung.

R.: Christi Geburt. Darbringung im Tempel.

Auß.: leer.

Predella: 3 Nischen. Die mittlere leer. L.: Anbetung der Könige.

R.: Der 12jährige Jesus im Tempel.

Aufsatz: Mariae Krönung.

Unbemaltes Lindenholz.

H. ca. 7 m. — br. 3.50 (geöffnet).

Der derbe H. A. und der südliche Seitenaltar fränkisch.

Hochaltar. Schrein: Kreuzigung.

Digitized by Google

Flügel. M. Inn. L.: Oelberg. Kreuztragung.
R.: Grablegung. Auferstehung.
Die Rückseiten überschmiert, ursprünglich bemalt.
Predella: Andreas, Anna Selbdritt, Christophorus.
Aufsatz: Schmerzensmann zwischen 2 Engeln.
Späte, wenig erfreuliche Arbeit.
Südl. Seitenaltar. Schrein: Joh. Ev. und 2 weibl. Heilige.
Flügel. M. Inn.: Weibl. Hl. (modern, ohne Attribut).
Aus.: Verkündigung.
Predella: Abendmahl.
Predellenflügel. Inn. L.: Melchisedek.
R.: Mannaregen in der Wüste.
Außen ursprünglich Heilige, mit weißer Oelfarbe überschmiert.
Aufsatz: Schmerzensmann zwischen Engeln.
Die Malereien weisen nach Nürnberg.
Nördl. Seitenaltar. Schrein: Rel. Vermählung, Geburt, Anbetung der Könige.
Flügel. M. Inn. R.: Darstellung im Tempel. L.: Abgeblättert.
Aus.: Maria der Verkündigung.
Auf der Außenseite des linken Flügels nur die Spuren eines weißen Gewandstückes vom Verkündigungsengel. — Die oberen Flügelgemälde zum größten Teil abgeblättert.
Predella: Nische. Drei Heiligenbüsten: jugendlicher Diakon (Laurentius oder Stephanus), Johannes d. T. und daneben gemalt die Halbfiguren zweier Propheten, 1496 datiert.
Aufsatz: Sebastian zwischen zwei Henkern.

Maße: Schrein h. 1.68 (Mitte) 1.24 (geringste Höhe), br. 1.14. Flügel: h. 1.27, br. 0.59. Predella: h. 0.49. Gesamthöhe 4.50 m ca.

(Gütige Mitteilung des Herrn Dr. Fr. Stoedtner.)

Der ganze Altar in sehr schlechtem Zustand. Die Predella ist links ungefähr 30 cm beschnitten, um auf der Mensa neben der Kirchenmauer Platz zu finden. Der

Digitized by Google

Schrein zu schmal für die Predella; dem Stil nach älter. Schrein und Predella mit der Jahreszahl 1496 gehören ursprünglich wohl nicht zusammen und nicht auf diesen Altar. Dieses Datum und die mir durch Herrn Stadtpfarrer Wiest güt. mitgeteilte Bezeichnung «Jacob Mülholtzer 1[4]96 zu Windzheim» auf der Rückwand im Predellenschrein bezieht sich vielleicht auf eine Restauration. — Unterfränkisch? Der Diakon (Predella) deutet im Gesicht auf eine Beeinflussung durch Riemenschneider.

Lotz S. 88. O. A. B. 1880, S. 493. Keppler S. 225. Bode S. 176. Paulus K.-A. II, T. 57. 59.

O. A. Neckarsulm.

Gundelsheim. S. Nikolaus.

In einem Barockaltar aufgenommen die Reste eines ausgezeichneten Schnitzaltars; Ende 15. Jh.

Anna Selbdritt; zu beiden Seiten als Freifiguren Reliefs: Katharina und Barbara.

Alte Predella noch vorhanden. Stammbaum Jesse, (plastisch, nicht gemalt wie irrtümlich bei Keppler S. 240). Ranken und Blüten mit 12 Vorfahren in Halbfiguren mit Inschriften.

Oedheim. Der Keppler S. 242 erwähnte F.-A. unbedeutend.

O. A. Neresheim.

Bopfingen. S. Blasius.

Der Liebfrauenaltar im Chor am alten Platz.

Schrein: Blasius, Madonna (sitzend), Christophorus.

Flügel. M. Inn. L.: Geburt Christi. R.: Anbetung der Könige.

Auß. L.: Gefangennahme. R.: Marter des hl. Blasius.

Predella. Rel.: Christus und Apostel. Mit einem Holzgitter verschließbar.

Rückseite. Schrein, siebenmal geteilt. In der Mitte zu oberst: Veronikatuch. In der oberen Reihe: Oelberg, Christus vor Pilatus, Geißelung. Untere Reihe: Dornenkrönung, Christus am Kreuz, Auferstehung.

Digitized by Google

Predella: Kreuztragung.
Aufsatz und Figuren neu.
Schrein und Figuren kürzlich restauriert und neu gefaßt.
Unter dem Schrein die Inschrift: Friderich herlein maler.
Auf den Außenseiten der Flügelrahmen: Dis werck hat gemacht friderich herlein moler zuo nördlingen m. cccc. lxxii.

Lotz S. 62. O. A. B. 1872 S. 216. Bode S. 179 (erwähnt). Keppler S. 211. Haack, Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke 1900, S. 33 ff. Abb. E. A. Lief. 3—7. M. und B. II, S. 60.

Der Rest eines Dreikönigsaltars vom Frauenchor in Kirchheim mit der Inschrift: Bastian tayg maller zu nerdling 1514, früher in Privatbesitz in Baldern, seinen Verbleib konnte ich nicht ausfindig machen. Vgl. Arch. f. Christl. Kunst 1892, S. 69. Keppler S. 248.

O. A. Oberndorf.

Alpirsbach. Klosterkirche.

Der frühere Hochaltar, jetzt auf dem zu schmalen Seitenaltar im nördlichen Querschiff aufgestellt, in traurigem Zustand.

Schrein: Ueber der jetzt leeren Schreinpredella Mariae Krönung. In den Nischen zur Seite zwei Bischöfe. Rechts: Nicolaus (nach den Anfangsbuchstaben auf der Mantelspange). Der zur Linken unkenntlich, weil ohne Attribute.

Flügel. M., braun in braun, der Holzton als Mittelton benutzt.

Inn. L.: Verkündigung. R.: Heimsuchung.

Auß. L.: Geißelung. R.: Dornenkrönung.

Sie zeigen ausgeprägte Renaissanceformen in der Architektur und eine große Sicherheit in der perspektivischen Darstellung. Mit einem gewissen Geschick komponiert und flott gemalt. Die Malerei, der Plastik im Stil weit voraus. Gute oberschwäbische (an die Ulmer Schule erinnernde Skulpturen von ca. 1520. Die Köpfe das Beste. Sehr schön die der Bischöfe. In der Gewandbehandlung auffallende

Digitized by Google

Unsicherheit, lange Steilfalten, dann wieder kleines Faltengekröse. Die Skulpturen unbemalt bis auf die nackten Teile, (Gesicht, Arme, Beine) und das Haar; auch das Ornament unbemalt.

Lotz S. 8. O. A. B. 1868, S. 178. Keppler S. 259. Paulus II, S. 214.

O. A. Oehringen.

Oehringen.

Der ehemalige Hochaltar der Stiftskirche Peter und Paul, jetzt unglücklich aufgestellt in der Hölle, einem der Größe des Schreins (h. 3,9 m, br. 3,4 m) wenig angemessenen kleinen gotischen Saalbau. Früher, vor der Restauration der Kirche auf dem Kreuzgang. Predella fehlt, Flügelfelder leer; Schreinkasten modern.

Schrein: Madonna, über ihr die Krone, (die sie krönenden Engel fehlen). Links: Hieronymus und Heiliger mit Mütze auf dem Kopf. Wenn Kilian, warum nicht im Bischofsornat und mit dem Schwert dargestellt, wie für ihn vorgeschrieben im Münnerstädter Altarauftrag an Riemenschneider? (Vgl. Tönnies, a. a. O.) Rechts: Petrus mit Schlüssel, Paulus (das Schwert zu ergänzen). Die kleinen Nischen beiderseits im Ornament leer. In den Schreinwänden Wappen. Links das Hohenlohesche, rechts das württembergische. Bemalt. — Beide begegnen zusammen auf Grabsteinen im Kreuzgang, dem des Kraft von Hohenlohe, gestorben 1503 und seiner Gattin Helene, der Tochter des Grafen Ulrich von Württemberg, gestorben 1533. Dem Stil nach gehört das Werk um die Wende des Jahrhunderts, so daß die Annahme gerechtfertigt ist, dieses Ehepaar oder die überlebende Gattin habe den Altar gestiftet.

Dem Charakter nach fränkisch. In Form und Bewegung ist den Figuren eine gewisse Herbheit eigen. Sie haben etwas Unfreies, Gebundenes, einen Ausdruck, als stünden sie unter einem innerlichen Druck.

Digitized by Google

— Der Altar war 1876 auf der deutschen Ausstellung in München. Zu den Ergänzungen ist die treffliche Aufnahme der Publikation dieser Ausstellung (Verlag Obernetter München) zu vergleichen.

Lotz S. 361. O. A. B. S. 106. Lübke S. 659. Keppler S. 263. Der Altarschrein der Stiftskirche zu Oehringen, erläutert von P. Keppler, aufgenommen von Schuler. Heilbronn 1894. Arch. f. christl. Kunst 1897, S. 29. M. und B. II, S. 64.

O. A. Ravensburg.

Waldburg. Schloßkapelle.

Schrein: Nikolaus, Christus mit der Kreuzesfahne, Sebastian.
Flügel. Inn. Rel. L.: Antonius. R.: Juliana.
Auß. M. L.: Florian. R.: Apollonia.
Aufsatz: Walburgis, Wunibald und Willibald.
Restauriert.

Mittelmäßige Arbeit. Oberschwäbisch. (Die Photographie verdanke ich den freundlichen Bemühungen des Herrn Pfarrer Schoettle). Keppler S. 273.

Zussdorf. S. Leonhardskapelle.

Schrein: Madonna, Katharina und Barbara. 1533 bezeichnet. 1900 neu gefaßt.

Nach gütiger Mitteilung des Herrn Pfarrer Nägele sind «nach Kennerurteil» die Figuren, die ich nicht gesehen habe, von großem künstlerischen Wert. Keppler S. 277.

O. A. Reutlingen.

Ohmenhausen siehe Stuttgart A. S.

O. A. Rottenburg.

Thalheim siehe Stuttgart A. S.

O. A. Rottweil.

Rottweil. Heiligkreuzkirche.

Bei der letzten Restauration der Kirche 1841—43 wurden die meisten alten Altäre von Heideloff im

Digitized by Google

Kunsthandel erworben und nach einer gründlichen Restauration aufgestellt. Ihre Herkunft nicht nachzuweisen; außerdem haben sie durch die Erneuerung den alten Charakter eingebüßt.

Es sind der Apostel-, Ulrichs- (mit feinen, leider stark übergangenen schwäbischen Flügelbildern) und Bartholomäusaltar. Der Apostelaltar der interessanteste durch sein Alter (1450—60) und das strenge Maßwerkornament. (Krönung Mariae im Schrein, alte Komposition.) Der Marienaltar (Ostwand des südlichen Schiffes) modern, für das schöne Marienbild gemacht, der Schrein aber viel zu breit geraten, so daß man der Madonna beiderseits am Mantel Falten anleimen mußte, die noch immer nicht den Platz genügend ausfüllen. Eine von den wenigen Statuen an die sich eine Sage knüpft, soll sie während der Belagerung Rottweils durch die Franzosen im 30jährigen Krieg die Augen bewegt haben. Der merkwürdig starre Blick gab den Anlaß zur Entstehung dieser Geschichte.

Die beiden Altäre aus dem alten Kircheninventar: der Petrus- und der Nikolausaltar stark aufgefrischt. Der bedeutendere ist der Petrusaltar. Im Schrein der thronende Petrus, ihm zur Seite in eigener Nische stehen Thomas und Paulus. In den drei Predellennischen drei Gruppen der anderen Apostel. In der zweiten Predella segnender Christus. Kräftige, frisch aufgefaßte Gestalten des ausgehenden 15. Jahrhunderts. — Flügel fehlen.

Eingehende Besprechung der Altäre von Schnell, Arch. f. Christl. Kunst 1890, S. 56 ff.

Lotz S. 426 (flüchtige Erwähnung). O. A. B. 1875 S. 185. Keppler S. 299. Paulus II, S. 304 ff.

Der kleine Altar in der Lorenzkapelle (Kat. Nr. 142) künstlerisch ohne Wert; nur durch sein Thema: Gott Vater mit dem toten Sohn auf den Knieen von Bedeutung.

Digitized by Google

O. A. Saulgau.

Königseggwald.

Die beiden in der Kirche übereinander aufgestellten Altäre stark erneuert, zumal der untere. Beides bedeutungslose oberschwäbische Arbeiten.
Keppler S. 308.

Scheer. Friedhofkapelle.

Die Altärchen künstlerisch nicht von Bedeutung. Modern zusammengesetzt.
Keppler S. 311. M. und B. II, S. 85.

Stuben. Filialkapelle von Altshausen (nicht Aulendorf wie Keppler S. 312).

Schrein: «S. Jorg. Maria 1521. Mariamagdalea.»
Flügel. Inn. Rel. L.: Anna. R.: Rochus.
Auß. M. L.: Christoph. R.: Antonius.
Predella: Nische in der Mitte. L. und R.: Engel mit Marterwerkzeugen.
Restauriert. Modern.
Die Schreinskulpturen des Gefälts wegen von größerem Interesse; tüchtige, oberschwäbische Arbeiten.
Keppler S. 312.

O. A. Schorndorf.

Adelberg.

Der Altar noch an seiner alten Stelle im Chörlein der 1500 von Abt Dürr erbauten Kapelle des Hl. Ulrich.

Schrein: Ulrich, Cutubilla (mit Mäusen) Madonna, Katharina, Liborius.
In den Heiligenscheinen und auf den Fußstreifen die Namen: S. Volrich. S. Cutubilla. O Maria mater dei misere mei. 1511 jar. S. Katherina. S. liborius.
Flügel: Innen und Außen bemalt.
Inn. L.: Verkündigung. R.: Krönung.
Auß. L.: Geburt. R.: Anbetung der drei Weisen (sehr verblaßt).
Predella. M.: Christus und die 12 Jünger.

Digitized by Google

Aufsatz: Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes.
Rückseite: Jüngstes Gericht (ganz verdorben).

Restauration, Anfang der 90er Jahre von Dirr und Beutele. Der Christuskopf der Predella modern; war herausgeschnitten für eine Türöffnung.

Zeitblom ist der Meister der Flügelbilder, hinter denen die ursprünglich tüchtigen, aber durch die neue Fassung im Ausdruck völlig veränderten Schreinfiguren, zurückstehen.

O. A. B. S. 155. Lotz S. 4. Keppler S. 314. Paulus K. A. II, T. 68. E.-A. Lief. 13/15. (Dort auch die Abb. der schönen Predella Zeitbloms in der Dorfkirche.) Rep. f. Kunstwiss. XXVIII, S. 493.

Schnaith.

Der große Altar, ohne Predella und Aufsatz, recht unglücklich auf der Empore der kleinen und einst dem Wendelin geweihten Dorfkirche aufgestellt. Ursprünglich freistehend, auf der Rückseite das jüngste Gericht gemalt.

Schrein: Joh. d. T., Katharina sich zum Christkind wendend und von ihm den Ring empfangend, Madonna, Barbara, Wendelin. Auf dem Fußstreifen darunter die Namen (lat. Maj.) Sanctus Johanes. Sancta Caterina. Sancta Maria. Sancta Barbara. Sanctus Wendelinus, dieser Name nicht mehr lesbar, nach dem Schreinheiligen aufgefrischt. (Vgl. die Altarbeschreibung des Herrn Pfarrer Fulda in Schnaith.)

Flügel: Beiderseits bemalt; aus konfessionellen Gründen umgehängt, so daß die Verkündigung nach Innen kommt. Hier ist die ursprüngliche Anordnung gegeben.

Inn. L.: Geburt. R.: Anbetung der Weisen.

Auß.: Verkündigung.

Auf dem Fußstreifen, unter Mariens Namen, die Künstlersignatur: die Initialen J. F., und zwischen den Buchstaben ein Spaten. Darunter die Jahreszahl 1497. Zwischen der 1 und der 4 ein Winzermesser, der 9 und der 7 Karst

Digitized by Google

und Schippe übers Kreuz gestellt. Ein Hinweis auf die Winzer als Stifter. — Maße h. 2.50, br. 2.40.

Schrein und Bilder neuerdings nicht eben glücklich ausgeflickt. — Die etwas phlegmatischen Schreinheiligen ausgesprochen oberschwäbisch. Die tüchtigen Malereien weisen nach Ulm.

O. A. B. 1851 S. 175 (Jahreszahl 1492 anstatt 1497 angegeben, die Flügelbilder 1846 restauriert). Lotz S. 458. Keppler S. 317 (falsche Jahreszähl). Abb. der Statuen E.-A. Lief. 3/7.

Die jetzt unter dem Altar angebrachte bemalte Predella hat mit unserem Altar nichts zu tun.

Zu einem zweiten Altar in Schwendi siehe Stuttgart A. S.

Der dritte Altar im O. A., der von Hebsack (auf der Empore der kleinen Kirche S. Wendelin) verdient nur wegen seiner 1892 restaurierten Flügelbilder eine Erwähnung. Die Schreinfiguren wertlos, obendrein schlecht restauriert. Die Anbetung des Kindes auf der Innenseite des linken Flügels eine Kopie nach dem betreffenden Holzschnitt aus Dürers Marienleben (B. 85), die drei Könige auf dem rechten Flügel haben eine entfernte Aehnlichkeit in der Komposition, in der Anordnung der Figuren, mit Dürers Dreikönigsbild in den Uffizien. Auch in der Farbe Anschluß an Dürer. Die Bilder, auf den Außenseiten verblaßt: Katharinens Enthauptung und Wendelin. Mit starker Hervorhebung der Landschaft.

O. A. B. 1851, S. 145. Lotz S. 162. Keppler S. 316. Paulus K. A. II. T. 69.

O. A. Spaichingen.

Aldingen.

Der Keppler S. 319, Paulus II, S. 342 und M. und B. II, S. 85 erwähnte ganz gemalte Altar nicht mehr vorhanden.

O. A. Stuttgart.

Stuttgart. Altertumssammlung. Altäre aus:

Althausen. O. A. Mergentheim.

Schrein: Veit, Heiliger mit Buch, Heilige mit Krone. Flügel. M. Inn. L.: Martin. R.: Hl. Bischof.

Digitized by Google

Auß. L.: Verdorben. R.: Erasmus und Martin.
Blendflügel. L.: Wendelin. R.: Sa U . . .?
Predella: Madonna zwischen Barbara und Dorothea.
Flügel. Inn.: 4 Evangelisten.
Auß.: Christus und Apostel.
1506 datiert vorn an der Predella. Die Figuren derb, erinnern an den Riedener Hochaltar.

Braunsbach. O. A. Künzelsau.

Schrein: 2 Bischöfe und Georg.
Flügel. Inn. Rel. L.: Barbara. R.: Katharina.
Auß. M. L.: Ulrich. R.: Bischof mit Buch.
Predella und Aufsatz fehlen.
Renaissanceornament. — Anfang 16. Jh. Die Plastik wertvoller als die Gemälde, in ihrer alten Bemalung. Mehr Handwerk als Kunst.

Großaltdorf bei Gaildorf.

Schrein: Madonna.
Flügel. M. Inn. L.: Margareta. R.: Johannes.
Auß.: Verkündigung.
Predella und Aufsatz fehlen.
Ende 15. Jh. Ulmer Schule, ohne künstl. Wert.
O. A. B. 1853, S. 129. — Keppler S. 108.

Haslach. O. A. Herrenberg.

Schrein: Jacobus, Madonna, Nikolaus.
Flügel. M. Inn. L.: Joh. d. T., Magdalena. R.: Katharina, Antonius.
Auß.: Verkündigung.
Rückseite: Jüngstes Gericht.
Ohne Predella und Aufsatz.
Maße. Schrein: h. 1.61, br. 1.48. Figuren: h. 0.94.
Inschriften: Sanctus jacob.
Ave gracia plena dominus tecum 1493.
Sanctus nyclaus (got. Min.).
Die Malereien derber als die Plastik. Polychromie gut erhalten, wenig aufgefrischt. Oberschwäbisch.

Digitized by Google

Hausen bei Ulm.

Schrein: Ulrich, Madonna, Konrad.
Flügel. M. Inn. L.: Nicolaus. R.: Franziscus.
Auß.: Oelberg.
Predella: Schmerzensmann zwischen Apostel und Bischof mit Stab und Glocke.
Inschrift: Sanctus Ûlricus. Sancta maria virgo. Anno domini mcccc l xxxvm uff michaheli.
Restauriert.
Aus Zeitbloms Werkstatt.
Aus der Sammlung Haßler erworben.
M. und B. II, S. 81.

Kloster Lichtenstern. O. A. Weinsberg.

Schrein: Mariens Krönung zwischen Franciscus (?) und Magdalena.
Flügel. M. Inn. L.: Verkündigung, die drei Könige, Pfingstfest.
R.: Geburt, Auferstehung Christi, Himmelfahrt.
Auß. L.: Flucht nach Aegypten, Gefangennahme Christi, Mater dolorosa.
R.: Darbringung im Tempel, der 12jährige Christus im Tempel, Pietà.
Blendflügel. L.: Hieronymus. R. Augustin.
Predella. M.: Christus und Apostel. Die knieende Stifterin Aebtissin Margareta von Stein mit Wappen.
Aufsatz fehlt.
Der Altar ist durch eine moderne Restauration völlig verdorben.
O. A. B. 1861, S. 272 (kurz erwähnt, als bis vor kurzem in L. vorhanden). Paulus I, S. 521.

Memmingen.

Schrein: Nikolaus, Madonna, Stephanus. An den Ornamentpfeilern zu beiden Seiten der Madonna Figürchen in Diakonentracht.
Flügel. Inn. Rel. L.: Ritter, (ohne Attribut). R.: Veit.

Digitized by Google

Aus. M. L.: Georg mit dem knieenden Stifter und Wappen.

R.: Margareta, die knieende Stifterin mit drei Töchtern. Wappen: roter Fuchs auf Goldgrund. Wohl auf die Familie Fuchs zu deuten.

Bemalung der Figuren stellenweise aufgefrischt, die der Gesichter (Madonna und Laurentius) besonders gut erhalten.

Kräftige Figuren mit runden, derben Gesichtern. Das Gewand weich und sehr malerisch behandelt, wie das üppige Ornament. Die Skulpturen künstlerisch bedeutender als die Malereien.

Entstehungszeit: ca. 1520.

Mistlau. O. A. Gerabronn.

Schrein: Aegidius, Nikolaus, Bischof mit Kirchenmodell.

Flügel. M. Inn. L.: Martin (überschmiert). R.: Heiliger König.

Auß.: Das Wunder mit den Goldkugeln.

Predellenschrein: 3 Reliquienbüsten. Die Wand zum schieben.

Die Klappen bemalt. L.: Mater dolorosa. R.: Schmerzensmann.

Ende 15. Jh.

Derbe, mittelmäßige Arbeit.

Fränkisch?

Ohmenhausen bei Reutlingen.

Schrein: Andreas, Madonna, Nikolaus.

Flügel. Inn. Rel. L.: Dorothea. R.: Katharina.

Auß. M. L.: Abgekratzt. R.: Diakon mit Buch.

Rückseite: Jüngstes Gericht.

Predella und Aufsatz fehlen.

H.: 1.35, br. 1.20 m. Figurenh.: 0.98 m.

Inschrift (lat. Maj.) S. Andreas, S. Nicolaus, Hans Syrer 1521.

Wappen: Doppelköpfiger Adler, Schwarz auf Gold zwischen zwei Wappen: Schwarz, rot, Silber gestreift.

Bemalung abgeblättert, nur stellenweise erhalten.

Digitized by Google

Oberschwäbisch. Reutlingen?

Der Name Syrer weist nach Reutlingen. «1513 wird ein Hans Syrer bei der Bemalung des Gewölbes der Marienkirche genannt». Gayler, Historische Denkwürdigkeiten von Reutlingen II, S. 292. «Hans Syrrer Maler» ist der 1505 datierte kleine Altar in Rübgarten (O. A. Tübingen) bezeichnet.

Rieden. O. A. Hall.

Schrein. Rel.: Mariens Vermählung, Geburt, Anbetung der Könige.

Flügel. M. Inn. L.: Mariens Tempelgang. R.: Beschneidung.

Auß.: Verkündigung.

Obere Flügel. Inn. L.: Maria. R.: Segnender Christus.

Auß. L.: Katharina. R.: Barbara.

Ohne Predella, ohne Aufsatz.

Flügelbilder gut erhalten, ebenso die Bemalung der Gesichter. Gold erneuert.

Haller Schule.

Entstehungszeit: 1450/60 spätestens.

Maße: h. 0.88, 1.34, br. 1.17. Figurenhöhe: 0.28.

M. und B. II, S. 63. (Predella: Abendmahl. — Diese fehlt jetzt.)

Roßwag. O. A. Vaihingen.

Schrein: Bischof mit Stab und Kirche. Laurentius, Veit.

Flügel, Aufsatz und Predella fehlen.

Ende 15. Jh.

Derbe handwerksmäßige Arbeit.

Möglicherweise fränkisch.

Schnaith. O. A. Schorndorf.

Schrein: Krönung Mariens.

Flügel. M. Inn. L.: Konrad und Paulus.

R.: Bartholomäus und Martin.

Auß. L.: Dionysius. R.: Grenasius.

Predella und Aufsatz fehlen.

Digitized by Google

Inschriften: Sanct Corad (!). Sanct Jacobus. Sanct bartholome. Sanct Martinus. Sanct Dionysius. Sanct Grenasius. Sancta Maria Dei Genitrix ora pro nobis deum.

Neu gefaßt. — Oberschwäbisch.

Stetten i. R. O. A. Cannstatt.

Schrein: Georg, Madonna und Veit, beide von Engeln gekrönt, Bartholomäus.

Flügel, M. Inn. L.: Jacobus Maj. und Martin.

R.: Ulrich und Jodocus.

Auß.: Verkündigung.

Inschrift aufgefrischt (lat. Maj.): Sanctus Jorius. Sancta Maria. Sanctus Vitus 1488. Sanctus Bartalomeo (!)

Maße: h. 1,79, br. 1.86, Figurenh. 1.00.

Die Bemalung der Figuren gut erhalten. Der Schrein neu? Die Flügelbilder 1902 restauriert.

Die Plastik von einem sehr anziehenden, individuellen spätgotischen Charakter.

Keppler S. 64, als in Stetten befindlich. Ebenso Paulus I, S. 162, O. A. B. 1895 S. 640.

Thalheim. O. A. Rottenburg.

Schrein: Cyriacus »Ziriakus« auf dem Brustsaum der Dalmatica bezeichnet. (Die Kirche, für welche der Altar gearbeitet, war den Heiligen Cyriacus und Pancratius geweiht.)

Thronende Madonna. Zweiter jugendlicher Heiliger in weltlicher Kleidung, wahrscheinlich Martin, nach der Haltung der Arme zu schließen; vielleicht Pancratius, doch als solchem fehlt ihm die Krone.

Flügel. M. Inn. L.: Geburt. R.: Anbetung der Könige.

Auß.: L.: Verkündigung. R.: Heimsuchung.

Predella. M.: Christus und Apostel.

Wappen oben am Schrein. Links das der Karpfen, rechts das der Adelsheim. Nach Angabe des Katalogs war Anna von Karpfen zu Thalheim, geb. v. Stetten zu Hall, die Stifterin; ihre Mutter war eine geb. von Adelsheim.

Bemalung gut erhalten, stellenweise aufgefrischt.

Digitized by Google

Skulpturen und Malereien, die jenen an Güte nachstehen, Ulmer Arbeit.

Entstehungszeit 1510/20.

1902 von der Gem.-Gal. gegen den Heerberger Altar eingetauscht.

O. A. B. 1828 erwähnt keinen Altar in Thalheim. Anz. f. Knde teutsch. Vorzt. V (1836), S. 499 — als am alten Ort befindlich. Lotz S. 512. Bode S. 183. Kl. Sk. Sch. 101.

Alt. Kat. der Gem.-Gal. Nr. 467 (oberdeutsche Schule). Keppler S. 296. — Woher die Jahreszahl 1510. Paulus II, S. 286?

Tullau. O. A. Hall.

Schrein: Margareta, Madonna, Heilige.
Flügel. M. Inn. L.: Heimsuchung (nach Dürer). Geburt,
R.: Beschneidung. Anbetung der Könige.
Außen.: Schmerzensmann. Mater dolorosa.
Aufsatz: Verkündigung.
Predella fehlt. — 1520 datiert.
Gesichter alt bemalt, das übrige aufgefrischt.
Malereien derb und kunstlos. Plastik nicht viel besser.
Keppler S. 153.

Tullau. O. A. Hall. Ev. Filialkirche.

Eck-Altarschrein mit neugefaßten Terracottastatuetten.
Schrein: Bischof mit Kirchenmodell — nach Keppler der hl. Wolfgang. Nikolaus.
Flügel. M. Inn. L.: Johannes Ev. Lucas.
R.: Mattäus. Markus.
Außen.: Die vier Evangelistensymbole.
L.: Adler. Stier. R.: Engel. Löwe.
Inschrift: Sant Johanns. Sant lucas evanglis, Sant matheus ev. Sant marckus ewangelist.
Predella fehlt.
Fig. h. 0.60.
Anfang 16. Jh.
Rohe Malereien.

Digitized by Google

Wörnersberg. O. A. Freudenstadt.

Flügelaltärchen mit zwei kunstlosen Figürchen im Schrein. Heiliger mit Spaten und Bischof.

Nur noch Spuren von Bemalung auf den Flügeln. Aus der Sa. Paulus.

Stuttgart. Gemäldegalerie.

Der **Herberger** Schrein bietet nicht mehr seinen alten Heiligen Unterkunft.

Schrein: Katharina, Madonna, Barbara (jetzt in Unter-Göppingen, vgl. Paulus-Gradmann, Jagstkreis S. 208; neu gefaßt und künstlerisch wertlos).

Flügel. M. Inn. L.: Christi Geburt.

R.: Darstellung im Tempel.

Auß.: Verkündigung.

Predella. M.: Christus und Apostel.

Rückseite. Schrein. Grünes Rankenornament. In der Mitte männliche Halbfigur aus einer Blüte herauswachsend, in der Hand ein Spruchband (got. Min.): Das werck hat gemacht · barthołme · zeytblom · maller · zů · Ulm · 1497.

Predella: Veronikatuch von zwei Engeln gehalten. Auf den Schreinwangen das gleiche Ornament und je zwei Wappen.

L.: Wappen der Montfort. Darunter das der Laiter. (Auf Gräfin Clara von Montfort, Gemahlin des Schenken Konrad von Limpurg und ihre Mutter, Gräfin della Scala bezüglich.)

R.: Das der Schenken von Limpurg. Darunter das derer von Oettingen; als Wappen der Stifter, des Schenken Albrecht von Limpurg und Gemahlin Elisabeth von Oettingen.

Maße: Schrein: h. 1.87, br. 2.02. Flügel: h. 1.08, br. 0.85, Predella h. 0.37, br. 1.60.

Inschrift am Schrein: Sanncta Katherina. maria mater dei misere mei 1498. Sanncta Barbara.

Der Altar 1869 erworben von der Altertums-Sammlung. 1902 restauriert und gegen den Thalheimer Altar an die

Digitized by Google

Gem.-Gal. abgegeben, vgl. Lange, Verz. der Gem.-Samml. Stuttgart Nr. 69, wo ein ausführlicher Bericht über Herkunft und Restaurationen.

O. A. B. Gaildorf 1852, S. 167.

Keppler S. 109. — M. und B. II, S. 81.

Altar aus der Schloßkapelle in **Kilchberg** bei Tübingen.

Schrein: Mariens Krönung.

Flügel. M. Inn. L.: Georg. R.: Joh. d. T.

Auß. jetzt ohne Bemalung.

Blendflügel. L.: Florian. R.: Margarete.

Predella mit Inschrift: bartolome zeytblom maler zů ulm m° cccc . . (got. Min.).

Aufsatz mit Crucifix nicht aufgestellt.

Der Schrein 1903 aus Kilchberg erworben.

Plastik und Polychromie prächtig erhalten.

Plastik ausgezeichnete Ulmer Arbeit. Gemälde von Zeitblom.

Lotz S. 210. (Verwechslung der beiden Altäre in Kilchberg-Schloß und Kirche.)

O. A. B. Tübingen 1867, S. 400. — Keppler S. 347. Paulus II, S. 422. — M. und B. II, S. 81.

Repert. f. Kunstwiss. XII, S. 172. — XIII, S. 443. — XXVIII, S. 494. Zs. f. bild. K. 1894, S. 202.

Ausführl. Besprechung von Lange, Verz. d. Gem.-Samml. Stuttgart Nr. 49–52.

O. A. Tübingen.

Kilchberg. Ev. Kirche.

Auf der Orgelempore der Ueberrest eines Altars. Predella mit der gemalten Halbfigur des Schmerzensmannes in der Mitte. Zu beiden Seiten auf schwarzem Grund in goldnen Buchstaben die Inschrift: In dem jar als man zalt von der Geburt Cristi mcccclxxviii jar. —

Drei sehr schlanke Schreinfiguren: Madonna, Florian und Martin in ihrer alten Bemalung.

Lotz, S. 210. O. A. B. 1867, S. 400. Keppler, S. 347. Paulus II, S. 420. Verz. d. Gem.-Samml. Stuttgart Nr. 52.

Digitized by Google

Rübgarten.

Das Altärchen in der ev. Kirche oben an der Wand angebracht. Predella und Aufsatz fehlen.

Schrein: Wendelin, Madonna, Thomas.

Im Fußstreifen die Namen: S. Wendel. S. Maria un Jesus. S. Thomas (lat. Maj.). Unter Mariens Namen die Inschrift: Hans Syrrer Maler.

Flügel. Inn. Rel. L.: Barbara. R.: Ottilia (Inschriften in den Heiligenscheinen).

Auß. M.: Verkündigung. — Ueber Mariens Haupt auf dem rechten Flügel die Inschrift: Gott allein die Ehr. Darunter das Monogramm 5 (nicht 15, wie bei Keppler).

Das gemalte Ornament, durchaus Renaissance mit Putten- und Füllhörnern, mit der Jahreszahl 1505 nicht übereinstimmend. — Der Altar jünger, zwischen 1510 und 1520 entstanden. Oberschwäbisch. In den Frauentypen Verwandtschaft mit der Thalheimer Madonna. — Der Name Syrrer nach dem benachbarten Reutlingen weisend. Vgl. S. 203.

O. A. B. 1877, S. 462. Keppler S. 349. Paulus II, S. 428. Gayler, a. a. O.

O. A. Ulm.

Ulm. Münster. Chor.

Schrein: Hl. Sippe. Maria und Anna auf einer Bank; das nackte Christkind nach rechts gewandt auf Mariens Schoß, streckt die Aermchen nach der Großmutter aus, die ihm die Rechte reicht und in der Linken einen Apfel zeigt. Hinter der Bank 4 Männer, Joseph, Joachim, Salomas und Kleophas.

Flügel. M. L.: Familie des Zebedäus. Das Wappen der Lutz in der Fensterlunette, darunter: Anno salutis 1521. Auf einer Truhe vorn das Monogramm M S. 1521.

R.: Familie des Alphäus. Anno domini 1521 und

Digitized by Google

Monogramm auf einer an einer Säule hängenden Tafel.

Aufß. L.: Hippolyt und Barbara.

R.: Johannes d. T. und Erhard.

Predella: M. Abendmahl.

Rückseite. Schrein: Jüngstes Gericht. Verdorben.

Predella. Veronikatuch. (Rohe Malerei.)

Inschrift in got. Min. am Fußstreifen des Schreins: hilff Sannt Anna Selb dritt Maria dein kind vir uns bit. 1521.

Die Malereien, die besten Werke Martin Schaffners. Vgl. Graf Pückler-Limpurg, a. a. O. S. 24. 66ff. T. 4. 5. 6.

Lotz S. 530. Bode S. 182. Keppler S. 357. O. A. B. 1897 S. 93. M. und B. II, S. 83. Paulus K.-A. II, T. 99. Kl. Sk. Sch. 455.

R. Pfleiderer, Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale. Stuttgart 1905. T. 30ff. Sp. 42.

Neithartskapelle.

Unter dem Ostfenster niedriger Altarschrein, in der Form dem romanischen Retabulum vergleichbar.

Neun Standfiguren: Stephanus, Andreas, Paulus, Petrus, Madonna, Constantin (nicht Helena, sondern ein jugendlicher Heiliger mit kurzem, lockigen Haar. Helena müßte Kopftuch und Krone tragen), Maria Magdalena, Afra, Laurentius.

Im Fußstreifen Inschrift: Anno domini mccccIxxxxi iar ward diſſes werck gemacht und uff gelecht von unygem. — Wappen der Neithart: auf weißem Grund schwarzes Kleeblatt.

Nicht zu deutende Initiale. — Neugefaßt.

Maße: h. 0.82, br. 2.15.

Die Deutung der Heiligen als die der Kapelle gesichert durch die Stiftungsurkunde des Altars von 1437 vgl. Bazing und Veesenmayer, Urkunden zur Geschichte der Pfarrkirche in Ulm, 1890, S. 58, Nr. 145. Selbständiger Altaraufsatz; keine Predella, denn

Digitized by Google

1. ist die Tiefe zu gering für eine Predella, und
2. das Thema: Madonna und Heilige in Standfiguren zu vornehm für die Predella. Es kommt hier niemals vor. Der Altar für diesen Fensterplatz geschaffen, deswegen so niedrig.

Das Figürchen des Stephanus Barock, das Werk einer späteren Restauration im 17. Jahrhundert; mit seiner Derbheit aus dem Charakter des Ganzen herausfallend (vgl. Hände, Füße, Kopf, Gesicht, Gewand). Die anderen Heiligen knapp und etwas trocken in der Form, von 1491. Die Inschrift bezieht sich auf die Aufstellung des neuen Aufsatzes auf die mensa, nicht auf eine Restauration.

Von Lotz und Keppler nicht erwähnt. — Bode S. 182. O. A. B. 1897 flüchtige Erwähnung der drei Altäre der Neithartskapelle.

Pfleiderer a. a. O., Sp. 42, T. 30. — Ausführlicher, Christl. Kunstbl. XLVI (1904), S. 143.

Sebastiansaltar. Schrein: Markus, Sebastian, Valentin. Flügel und Predella ursprünglich bemalt. Mit einem modernen Golddamastmuster überzogen. 1903 glücklich restauriert und neu gefaßt.

In dem Heiligen mit dem Löwen möchte ich nicht Hieronymus sehen, denn die Figur ist in weltlicher Kleidung, ohne Kardinalshut und zu jugendlich dafür dargestellt, vgl. Pfleiderer a. a. O., Sp. 41, T. 29.

Wollaib, Paradisus Ulmensis 1714, las die Jahreszahl 1492 unten am Schrein, vgl. Pressel, Ulm und sein Münster. Ulm 1877, S. 86. Das erscheint etwas früh für die Figuren. Es sind schöne, typisch Ulmische Statuen von seltener Anmut und großer Feinheit in der Flächenbehandlung.

Bode S. 182. — Chr. Kunstbl. XLVI (1904), S. 143 (Pfleiderer).

Barbaraaltar. Nur Skulpturen.

Schrein: Augustin, Barbara, Agnes.

Flügel. Inn: L. Cäcilia (mit tiefer Wunde im Hals), im Gespräch mit einer Nonne Scholastica oder Katharina (?).

Digitized by Google

R.: Ursula und Afra.

Außen: leer.

Predella und Aufsatz fehlen.

Maße: h. 1.50, Figurenh. 0.92 bis 0.96 m.

1903 neu gefaßt.

Der rundbogige Schreinabschluß, das Ornament mit Fruchtgehängen und Putten, die rundlichen Körperformen Zeichen der Spätzeit.

Um 1530.

Von Interesse als einheitlichster schwäbischer Renaissancealtar.

Pfleiderer, a. a. O., Sp. 41/42, T. 29.

Sakristei. Hausaltärchen.

Schrein: Kruzifix und Schächer. Zu Füßen Magdalena das Kreuz umklammernd. Links und rechts Maria und Johannes.

Flügel. M. Inn. L.: Oelberg, nach Schongauer B. 9. Pilati Handwaschung, nach B. 11.

R.: Ecce homo, nach B. 15. Kreuztragung, nach B. 16.

Außen, ursprünglich wohl bemalt.

Predella. M.: Grablegung.

Nirgends Goldgrund.

Maße: h. 1.10 mit Predella, Schrein h. 0.73, br. 0.23.

Die Bilder (vgl. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 256; Scheibler, Rep. f. Kunstwiss. XI, S. 26) vergröberte Kopien nach Schongauer. Die Grabtragung, malerisch am feinsten, in der Zeichnung dagegen von einer Unsicherheit, die Schongauer selbst als Maler ganz außer Frage stellt. Die Plastik größer aufgefaßt und weit bedeutender. Vgl. das Gefält mit den merkwürdig groß gesehenen tiefen weichen Faltengängen.

Es ist noch die feine, zarte Spätgotik Schongauers.

Entstehungszeit: 1480/90.

Die Skulpturen vielleicht in Ulm entstanden. (Vgl. Haar- und Körperbehandlung.)

M. und B. II, S. 85.

Pfleiderer, a. a. O., T. 28, Sp. 41.

Digitized by Google

Ulm. Gewerbemuseum.

Flügelaltar aus Hagnau bei Meersburg a. Bodensee.

Schrein: Constantin, Maria, Crucifixus, Johannes, Helena.

Inschrift: Sanct conſtantinus, ſancta maria, Sanct Johañes, ſancta helena 1518.

Flügel. M. Inn. L.: Petrus. ſanctus petrus. R.: Paulus. ſanctus paulus.

Auß. L.: Katharina. R.: Barbara.

Darunter auf weißen Zettelchen die Namensinschriften: Santa Katherina. Santa Barbara.

Predella: Pietà.

Auf dem linken Flügel die Signatur und das Wappen: weiße Kreuze auf blauem Grund.

Auf dem rechten Flügel ein Wappen: Schwarzer Adler auf weißem Grund.

Bach, Württ. Viertj. H. I, 1878 S. 171.

Plastik und Malerei weisen nach Ulm. Die Plastik ist von der gleichen Hand wie drei der sieben Passionsreliefs aus Tigerfeld in Stuttgart A. S. (Kreuzabnahme, Beweinung, Kreuzigung). Die Gemälde von Schaffner beeinflußt.

Hausen bei Ulm siehe Stuttgart A. S.

O. A. Vaihingen.

Rosswag siehe Stuttgart A. S.

O. A. Waiblingen.

Winnenthal. S. Jakob.

Der große, ganz geschnitzte Hochaltar an der alten Stelle im Chor.

Schrein.

Schreinpredella: Segnender Christus.

Digitized by Google

Darüber: Jakob thronend, zwei zu beiden Seiten knieende Figürchen segnend. Links: Jodocus, die Krone zu Füßen, und Paulus. Rechts: Petrus und Wendelin. (Inschriften am Kragen.)

Flügel: Innen Reliefs. Außen leer.

Ausführliche Darstellung der Taten des Kirchenpatrons Jacobus. Da seine Legende nicht zu den bekannteren gehört, so sei hier näher darauf eingegangen.

Die Flügel in zwei quadratische Felder geteilt, diese wieder durch Pilaster zweigeteilt. Die obere Reihe schildert Leben und Tod, die untere die Wunder nach seinem Tod.

1. Jacobus predigt.

2. Der Heilige im Gespräch mit dem Magier Hermogenes, der ihm seine Bücher zum Verbrennen bringt.

3. Enthauptung. Wie er durch die Juden von der Tempelzinne herabgestürzt und gesteinigt, knieend noch für seine Widersacher betet. Einer der Priester aus dem Stamme Rahab will ihn schonen, aber ein anderer reißt ihm das Schwert aus der Scheide und haut ihm mit gewaltigem Hieb das Haupt ab.

4. Die Darstellung, wie seine Jünger den Leichnam ihres Herrn in einen Kahn legen, um ihn in seine Heimat nach Santiago de Campostela zu bringen.

In der unteren Reihe die Taten nach seinem Tode. Eine böhmische Familie kehrt auf der Wallfahrt nach S. d. C. in einem Wirtshaus ein: Drei Pilger sitzen beim Mahl in der Stube, ein vierter wartet ihnen auf. Das zeigt das erste Feld.

Die Legende weiß weiter, daß sich die Wirtstochter in den jugendlichen Sohn verliebt, aber abgewiesen wird. Aus Rache steckt ihr Vater dem Jüngling beim Aufbruch einen Becher ins Ränzel. Das nächste Relief: die drei forteilenden Pilger, der Wirt, der noch unter der Tür dem ahnungslosen Sohn einen großen Pokal ins Gepäck schiebt. —

Digitized by Google

Man eilt ihnen nach, man beschuldigt sie des Diebstahls, das corpus delicti wird gefunden, und der Sohn muß am Galgen büßen. Die Eltern müssen allein weiterziehen und beten beim hl. Jacobus. Auf der Rückreise kommen sie am Galgen vorbei und treffen zu ihrem Erstaunen den jungen Mann noch am Leben. Der Heilige ist ihnen zu Hilfe gekommen. Sein Schützling ist noch an den Galgen gebunden, steht aber sicher auf Jakobs Händen (das die dritte Szene) und erzählt den Eltern die Geschichte. — Mit dem Richter eilt man zum Wirt, der gerade am Feuer sitzt und ein Huhn brät. Er leugnet und will die Geschichte nicht glauben, und so gewiß das Huhn nicht lebe, so gewiß lebe auch der Sohn nicht. Aber ein Wunder geschieht, und das gebratene Huhn fliegt vom Bratspieß auf. — Das ist deutlich als Schlußkapitel im vierten Feld erzählt. —

Predella: Augustin und Hieronymus, Gregor und Ambrosius (Gregor modern).

Aufsatz.

Mitte: Anbetung der Könige (falsch aufgestellt, der alte König bietet seinem Kollegen und nicht dem Kinde seine Gabe an).

Unter den seitlichen Baldachinen links: Heiliger mit Buch in der Rechten. In die Linke ist ihm bei der Restauration ein Lilienstengel gegeben, und darnach ist er Joseph genannt.

R.: Christophorus.

Im oberen Baldachin: Schmerzensmann, zu Häupten zwei Engel mit Marterwerkzeugen.

Der Schrein war beiderseits von großen Figuren bewacht. Nur links ist ein Ritter stehen geblieben.

Das ganze Werk heute unbemalt bis auf Augen und Lippen. Leichte Spuren von Rot, soweit von unten ersichtlich, an den Engeln im Aufsatz; von Blau im Gewand des ersten Heiligen links und der Kirchenväter.

(Die kleinen Wappen auf der Predella neu. Das Deutschordens- und das württembergische Wappen.)

Digitized by Google

Auf dem Sockel des Jacobus die Inschrift (got. Min.): „Anno 1520 hat man diese tafel von neuem hergericht anno 40 wider abgebrochen 49 wider ufgericht". Warum 1540 abgebrochen? Zum zweitenmal aufgerichtet während des Interims. Das Patronatsrecht über die Kirche stand dem seit 1288 hier ansässigen Deutschorden zu, 1665 wurde die ganze Komturei dem Herzog Eberhart von Württemberg verkauft. Der Altar in der Kirche wurde immer weniger beachtet, und schließlich abgebrochen. Erst 1859 wieder neu aufgerichtet und restauriert. Vgl. zu den Ergänzungen den genauen Bericht von Beißbarth bei Bunz, Der Hochaltar in der Schloßkirche zu S. Jakob in Winnenthal. Schr. d. württ. Alt. Ver. II. H. 1. (1869).

Abb. Jahresh. des Württ. Alt. Ver. H. 12 (1869). T. 40. Nach Aufbau und Auffassung schwäbisch, ohne daß sich eine bestimmte Lokalschule nennen ließe. — In den Statuen eine Entwickelung, ein Freierwerden zu beobachten. Joseph, Jodocus, Paulus und Petrus, die Vertreter des Alten mit ihrem schmalen schulterlosen Körper und dem ängstlichen Auftreten. Der breitschultrige Wendelin in seiner derberen Körperauffassung mit den Reliefs zusammengehend, die dem Stil nach kaum früher als 1520 entstanden sein können. Renaissanceformen in den schmalen trennenden Pilastern auf den Flügeln, mit den wunderlich schweren Kapitellen.

Aufbau, Schreinornament, das Architektonische dieses Altars besonders glücklich, durchaus spätgotisch.

Was das von Bunz, a. a. O., erwähnte verschlungene Monogramm J. S. am Säulenpostament auf dem linken Flügel unten anlangt, so ist dieses kleine kritzliche Zeichen zu unbedeutend für eine Künstlersignatur und eher als die Inschrift eines Unberufenen zu betrachten.

Die vorgeschlagenen Künstlernamen Syrlin, Stoß und Riemenschneider verdanken ihr Auftreten an dieser Stelle nur dem Wunsche dem Ding einen Namen zu geben.

Lotz S. 582. O. A. B. 1850, S. 204. Bode S. 183 (erwähnt). Keppler S. 381. Paulus I, S. 508, K. A. T. 91. M. und B. II, S. 84. T. XVII, 4.

Digitized by Google

O. A. Waldsee.

Aulendorf.

Im nördlichen Seitenschiff der den Heiligen Maria und Martin geweihten Kirche ein kleiner vor 30 bis 40 Jahren der Kirche vermachter Altar.

Schrein: Anbetung der Könige.
Flügel. Inn. Rel. L.: Mauricius. R. Dorothea.
Auß. M. L.: Petrus. R.: Michael.
Predella. M.: Das Fegefeuer. — Sehr verdorben.

Die Flügelbilder stark nachgedunkelt, an die gemalten Flügelheiligen vom Wimpfener H. A. erinnernd.

Die Figuren gute oberschwäbische Arbeit. Restauration in den 60er Jahren.

Keppler S. 382. M. und B. II, S. 85.

O. A. Wangen.

Beuren. S. Peter und Paul.

Die 2 Nebenaltäre 1858 angekauft, 1860 restauriert, bildeten bis 1855 den Georgsaltar in Oberdorf. Ursprüngliche Anordnung:

Schrein: Georg tötet den Drachen.
Flügel. Inn. Rel.: Aegidius und Pantaleon.
Auß.: Vier Darstellungen aus dem Leben des hl. Georg.
Blendflügel. M.: Katharina und Barbara.
Predella. Schrein: Hl. Sippe.
Flügel. M. Inn.: Hl. Bischöfe.
Auß.: Verkündigung.
Rückseite: Veronikatuch.

Die mir von Herrn Pfarrer Groß gütigst zur Verfügung gestellten Photos waren zu klein, um den Stil der stark restaurierten Bilder, welche nach Passavant und Keppler S. 389 von Schäuffelein sind, feststellen zu können. — Dagegen Hassler, vgl. Arch. f. christl. K. XXII (1904), S. 17. 29.

Der Keppler, a. a. O., beschriebene Altar in der Filialkapelle zu Sommersbach ist unbedeutend und ebenfalls modernisiert.

Digitized by Google

Rohrdorf.

Der Keppler S. 393 erwähnte Altar sehr mittelmäßig.

O. A. Weinsberg.

Ellhofen.

Der an sich künstlerisch unbedeutende Altar durch einen modernen abscheulichen Oelfarbenanstrich vollkommen zugrunde gerichtet. — Keppler S. 396. Paulus I, S. 516.

Kloster Lichtenstern siehe Stuttgart A. S.

O. A. Weilheim.

Wäscherhofkapelle.

Schrein: Veit, Remigius, Sebastian.
Flügel. Inn. M. L.: Blasius. R.: Ulrich.
Predella. M.: 4 Evangelisten.
Flügel und Predella übermalt.

Restauration und Neufassung 1850 beim Neubau der Kapelle und 1900. (Gütige Mitteilung des Herrn Pfarrer Heer.)

Die Skulpturen mittelmäßige Ulmer Arbeiten, durch die neue Fassung sehr mitgenommen. — 1510/20.

Digitized by Google

Baden.

Aus **Birnau** A. Ueberlingen ist 1881 ein Schrein mit Mariae Tod nach Karlsruhe, Kunsthalle gekommen. Vgl. Kraus I, S. 523. Die Gewandbehandlung erscheint für Ulm zu knittrig, dagegen ist in den Köpfen eine Verwandtschaft mit Ulmer Typen.

Constanz. Rosgartenmuseum.

Altar der ehemaligen unterirdisch gelegten Barbarakapelle inmitten des Kreuzganges. 1502.

Schrein: Anna Selbdritt. — Die Nebenfiguren fehlen. Paulus, Petrus, Johannes, Jacobus hineingestellt.

Flügel. Rel. Inn. L.: Hl. Bischof, Magdalena.
R.: Katharina, Barbara; darüber David.

Außen. M. L.: Marcus, Meinradus, Paulus. Darüber Schmerzensmann.
R.: Senesius, Theopontus, Aurelianus. Darüber Madonna.

Aufsatz und Predella fehlen.

Neu bemalt. Ulmisch (?). — Kraus I, S. 279.

Meersburg. A. Meßkirch. Unterstadtkapelle.

Schrein: Verkündigung. Beiderseits in den schrägen Schreinwänden, gemalt die beiden Johannes.

Flügel fehlen. — Die Statuen alt bemalt.

Kräftige, scharfe Formen. Die Malereien Ulmisch?, doch ist die ausgezeichnete, charakteristische Plastik keinem bestimmten Ulmer Werke verwandt, sondern erinnert eher an Tirolisches. Ungefähr 1490.

Kraus, Kreis Constanz S. 528.

Digitized by Google

Nußdorf. A. Ueberlingen.

Rest eines Schreinaltars.

Schrein: Cosmas, Damian, Madonna, Sebastian, Jacobus.

Flügel, Aufsatz, Predella fehlen.

Rückseite: Jüngstes Gericht.

Modern gefaßt.

Nach Kraus, a. a. O., S. 550 «Schönes, wohl erhaltenes Werk aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.»

Gute Ulmer Arbeit, durch die Neubemalung entwertet. Dem Thalheimer Altar in Stuttgart sehr nahestehend.

Entst.: ca. 1520.

Pfullendorf. Spitalkapelle. H. A.

Schrein: Anbetung der Könige.

Flügel. M. Inn. L.: Benedikt und Agnes.

R.: Brigitta und Benediktiner mit Stifter und Wappen (3 Sterne).

Auß. L.: Anna und Jacobus. R.: Joh. d. T. und Bischof.

Predella. M. Kirchenväter. Vgl. Kraus I, S. 449. (Abb.)

In der Pfarrkirche befinden sich nach güt. Mitt. des Herrn Mezger-Ueberlingen die jetzt neu vereinigten Reste eines F. A. mit den Einzelfiguren der Heiligen: Aegidius, Joh. Ev., Katharina und Nikolaus. Kraus I, S. 452. (Abb.)

Roth. A. Meßkirch.

Schrein: Sebastian, Katharina, Madonna, Barbara, Joh. d. T.

Flügel fehlen.

Predella vom Schrein getrennt. M.: Veronikatuch.

Inschrift: hans ſtrüb maler zů veringē hat diß tafel gemachet do man zalt · M · CCCCC · uñ XXX iar uf lichtmeß.

Aufsatz: Gregor, Sebastian, Christoph.

Der alte Schrein ist einem Barockgehäuse mit gewundenen Säulen eingefügt. —

Der Altar ist nach mündlicher Tradition aus Neuhausen ob Eck (O. A. Tuttlingen) nach Sauldorf gekommen, von dort 1831 nach dem Brand der Kirche nach Roth, vgl. Kraus I, S. 401 (Abb.).

Digitized by Google

Stetten bei Meersburg. Friedhofskapelle.

Schrein: Heiliger mit Stab und Traube, Madonna, Heiliger in Rüstung mit Fahne (Georg, Quirinus).
Flügel. Inn. M. L.: Anna Selbdritt. R.: Leonhard (?).
Auß. M. L.: Veit. R.: Eligius.
Predella: 4 Evangelisten.
Rückseite: Wappen mit schrägliegendem b (Min.).
Die Predellenskulpturen älter, Ende 15. Jh., als Schrein und Skulpturen: 1510/20.

Figuren völlig übermalt. Gute Durchschnittsarbeit, oberschwäbisch. — Kraus I, S. 589, bis 1696 in Meersburg, Unterstadtkapelle.

Der andere Seitenaltar handwerklich überschmiert und wahrscheinlich moderne Zusammensetzung.

Stetten a. k. Markt. A. Meßkirch. S. Mauricius.

Reste eines 14 Nothelferaltars in einem Renaissanceschrein. Restauriert. (Güt. Mitt. d. Herrn V. Mezger-Ueberlingen.) — Kraus I, S. 405.

Die anderen bei Kraus angegebenen Altäre im badischen Oberschwaben sind nicht aufzufinden (Markdorf), ganz unbedeutend (Mittelstenweiler, Buggensegel) oder Fragmente (Heinstetten).

Tiefenbronn. Stiftskirche. Hochaltar.

Schrein: In der Vertikalen einmal, in der Horizontalen zweimal geteilt; ein breiteres Mittelfeld, zwei schmälere zur Seite.
Oben. Mitte: Kreuzabnahme. L.: Katharina. R.: Dorothea.
Unten. Mitte: Beweinung. L.: Johannes d. T. R.: Johannes Ev.
Flügel. Beiderseits M.
Inn. L.: Christus vor Pilatus. Kreuztragung. R.: Auferstehung. Grablegung.
Auß. L.: Verkündigung. Geburt. R.: Heimsuchung. Anbetung.
Predella. M.: Christus und Jünger.
Aufsatz: Crucifixus zwischen Maria und Johannes.
Rückseite. Schrein: Zweigeteilt. Obere Reihe: Sebastian, Michael, Christophorus, Antonius.

Digitized by Google

Untere Reihe: Margareta, Engel mit der Leiche Christi, Maria und Johannes, Brigitta.

Predella: Die 4 Kirchenväter. Auf den Schreinwangen Ornament, Grün auf Weiß.

Auf den Predellenwangen: Stilleben (Bücher, Schachteln, Kerzen, Rosenkränze.)

Vorn am Sockel des Schreins: 1469 (got.). Unten an der Schreinrückwd. die Inschr.: Anno domī MCCCCLXVIIII jar ward diſſi daffel uff geſetz un gantz uß gema(cht uff ſanct) ſteſās tag des bapſt ūn iſt gemacht ze ulm vō hanßē ſchüchlin maler.

Anno 1870 restaurata.

Auf der Darstellung des Leichnams Christi in den Armen des Engels Spruchband, mit der heute nur noch stellenweise lesbaren Inschrift: O Sinder min sich an mich was ich erlitten hab durch dich. Vgl. Weber, die gotische Kirche zu Tiefenbronn 1845.

Vorn am Schrein 4 Wappen. Oben. Links das badische, rechts das württembergische. Unten. Links: auf hellblauem Grund eine silberne Mitra mit gekreuzten Abtstäben; als Gegenstück, das der Herren von Gemmingen: auf hellblauem Grund zwei goldene Balken.

Die Kompositionen der Reliefs wahrscheinlich vom Maler der Mariendarstellungen entworfen, aber nicht ausgeführt. Auffallend durch Stil und Größe ist die Pietà, die ungefähr 50 Jahre älter ist als der Altar. Vielleicht war es ein besonders hochverehrtes Heiligenbild und wurde deswegen mit aufgenommen in den Altar.

Zu den Malereien dieses und des folgenden Altars vgl. Reber, die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. Sitzber. der bayr. Akad. d. Wiss. Hist. phil. Kl. 1894. H. 3.

Lotz S. 515. Bode S. 179. Janitschek a. a. O., S. 257. M. und B. I, T. 66. II, S. 81. Kunsthist. Ges. f. phot. Publ. 1903. Fr. Haack, Hans Schüchlin, der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Straßburg 1905. Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt. Straßburg 1907. S. 200 ff.

Digitized by Google

Im Südschiff Magdalenenaltar, in Gestalt eines spitzbogigen Retabulums mit Predella. In der Vertikalen einmal, in der Horizontalen zweimal geteilt.

Predella: Christus und die klugen und törichten Jungfrauen. Spruchbänder: Venite Benedicti (!) — nescio vos. (got. Min.).

Geschlossen: In dem spitzbogigen Feld zu oberst Gastmahl des Lazarus, Magdalena salbt Christus die Füße. Darunter

L.: Lazarus, Maximin, Maria Magdalena, Martha und Cedonius treiben auf dem Meere in einem steuerlosen Schiff nach Marseille und

Mitte: übernachten in einer Tempelvorhalle. Magdalena erscheint der Königin im Schlaf.

R.: Magdalenens letzte Kommunion.

Offen. Schrein.: Maria Magdalena von 7 Engeln emporgetragen.

Flügel. M. L.: Martha. R.: Lazarus.

Oben am Altar die Inschrift: Hic · in · altari · honorandi · sunt · bta · maria · magdalena. bts. anthonius. bts. venerabilis Erhardus.

Inschrift unten im Mittelfeld, nur zum Teil lesbar: Maria · Magdalena · in die (?) Anthonii · Erhardi · totidem · indulgencia . . .

Auf den einrahmenden Streifen des linken Feldes von unten nach oben: ſchri · kunſt · ſchri · und · klag · dich · fer · bin · begert · iecz · niemen · mer · ſo · o · we · 1431 (nicht 1451) in schwer leserlichen orientalischen nachgebildeten Buchstaben; unter jedem Wort dasselbe in got. Min. wiederholt.

Auf denen des rechten Feldes: lucas · moſer · maler · von · wil · maiſter · des · werz · bit · got · vir · in.

Restauration von Hauser, München.

Rahmen modern. Auf dem Scheitel des alten Spitzbogenrahmens zeigen ältere Photographien eine mit der Malerei gleichzeitige Standfigur der Madonna mit Kind.

Die Schreinplastik bedeutend jünger als die Malerei,

Digitized by Google

Anfang 16. Jahrhundert; von dem Meister des Kreuzaltars, jedenfalls aus der gleichen Werkstatt.

Lotz S. 514. Janitschek, a. a. O., S. 245. Bode, S. 179. Khist. Ges. f. phot. Publ. V. 1899. M. und B. T. 67. Schmarsow, Die oberrhein. Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts (1430—1460). Abh. d. phil. hist. Kl. d. K. Sächs. Ges. d. Wiss. XXII (1903). Dvořak, Kunstgesch. Anz. I (1904), S. 21. Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1905. S. 126. Bach, Arch. f. christl. Kunst 1904, S. 122. Jb. d. Kön. Pr. Knstsa. XXVII (1906), S. 192. Burckhardt vermutet in dem Aufbau (in dem den Schrein nach oben abschließenden spitzbogigen Giebelfeld) italienisch lombardischen Einfluß. Ob mit Recht? Gemälde dieser durch den Raum bedingten Form sind in Bebenhausen und Ulm, Neithartskapelle (Pfleiderer, T. 36, Abb. 24); «absonderlich» und unerhört ist allerdings der Aufbau des Ganzen. Stadler, a. a. O., S. 3, Anm. 1.

Kreuzaltar neben dem Magdalenenaltar.

Schrein: Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes. Zu Füßen und an den Kreuzesarmen Engel mit Kelchen.

Flügel. M. Inn. L.: Taufe Christi.
R.: Ueberbringung des Hauptes des Johannes.

Auß. L.: Nikolaus. R.: Katharina.
Feststehende Flügel. L.: Sebastian. R.: Rochus.

Predella. M.: Modernes gotisches Ornament.
Tiefenbronner Wappen.

Aufsatz: Sebastian zwischen Florian und Christophorus. Jahreszahl 1524 wiederholt auf den Außenseiten der Flügel.

Rosenkranzaltar.

Schrein: Petrus, Madonna, Paulus.

Flügel. Inn. Rel. L.: Helena. R.: Konstantin.

Auß. L.: Ursula. R.: Apollonia.

Predella. M.: Veronikatuch von zwei Putten gehalten. Auf dem Rahmen der äußeren Flügel: Anno domini 1517.

Digitized by Google

Die Skulpturen der beiden Altäre aus der gleichen Werkstatt; ohne höhere Bedeutung.

In den Malereien ausgeprägte Renaissanceformen. Fränkischer Einfluß. Das von zwei Putten in mantegneskem Kostüm gehaltene Veronikatuch auf der Predella des Rosenkranzaltars eine gute freie Kopie nach Dürer.

Lotz S. 515. Bode S. 180.

Der restaurierte Sippenaltar mit der heiligen Sippe in dem rundbogigen Schrein trägt auf den Flügeln abscheuliche moderne Reliefs.

Digitized by Google

Bayern.

Augsburg. Dom. Gertrudenkapelle im Chorumgang.

Schrein. Rel.: Mariae Tod.

Maria kniet im Vordergrunde nach rechts. Johannes, rechts neben ihr knieend, stützt sie, redet ihr zu. Von links kommt Petrus mit dem Weihwasser und beugt sich zu ihr. Dahinter fünf Apostel. Daneben links zwei sitzende Jünger mit einem Buch zwischen sich, rechts ein sitzender und zwei mit dem Rauchfaß. — In der Luft zwei schwebende Engel mit Spruchband (ohne Inschrift).

Flügel. M. Inn. L.: Marter der Zehntausend.
R.: 14 Nothelfer.

Auß. L.: Messe des Gregor. R.: Hieronymus.

Darüber kleiner Schrein mit der Krönung Mariae.

Flügel. M. Inn.: Je vier Reihen von Heiligen.

Auß. L.: Ursula und Agnes. R.: Dorothea und Apollonia.

Predella modern.

Entstehungszeit 1510—14. Vgl. Graf Pückler-Limpurg, a. a. O., S. 13, 16, 57, 73; vielleicht für eine Kirche auf dem Lande bestimmt.

Früher im Besitz der hl. Kreuzkirche in Augsburg, 1863 in den Dom gelangt. Restauriert.

Berghofen bei Sonthofen. Kapelle der Hl. Maria, Leonhard, Agatha. Schreinaltar.

Schrein: Leonhard, Madonna, Agatha.

Flügel. M. Inn. L.: Pancratius und Dionysius.
R.: Johannes d. T., Sylvester.

Digitized by Google

Auß. L.: Barbara, Margareta. R.: Katharina, Maria Magdalena.

Predella. M. Vorder- und Rückseite: Christus und Apostel.

Schreinrückseite: Kreuztragung.

Schreinwang. R.: Susanna und die Greise vor Daniel (?).

L.: Dekan Ried: petrus ried decanus in sunthofen. Miserere mei deus secundum magnam (misericordiam tuam). Inschrift auf dem Fußstreifen: año dñi 1438, comparata eſt haec tabula per ſtrenuum ulricum de haimenhofen et devotum petrum ried decanum in ſunthofen. requieſcant. Oben das Wappen der Heimenhofen. — Gut erhalten, nicht renoviert (?).

Vgl. Allg. Gesch. Freund 1891, S. 101 (Bertle) mit Abb.

Dinkelsbühl. S. Georg.

Die Seitenaltäre sind, wie mir Herr Jos. Zeller gütigst mitteilt, nach der Restauration der Kirche, (begonnen in den 50er Jahren), aus alten in der Kirche befindlichen Kunstwerken zusammengesetzt. Die Schreingehäuse sind modern. Vgl. Steichele III, S. 277.

Kloster Heilsbronn. Klosterkirche. Peter- und Paulsaltar.

Predella. Rel.: Petri Fischzug.

Flügel. M. Inn. L.: Otto von Bamberg. R.: Klosterabt.

Auß.: Mariae Verkündigung (ein Flügel 1857 von Engelhard-Nürnberg neu gemalt).

Schrein: Petrus und Paulus.

Flügel. Inn. Rel. L.: Petrus im Gefängnis, Petri Kreuzigung.

R.: Pauli Enthauptung, Pauli Bekehrung.

Auß. M. L.: Petrus predigt, Petrus heilt.

R.: Pauli Taufe, Pauli Gefangennahme.

Aufsatz: Leonhard und zwei Bischöfe.

Restauration 1903.

Nach den Aufzeichnungen des Abtes Bamberger (1498 bis 1518) liefert der Schreiner Hans Schmid den Kasten,

Digitized by Google

schnitzen Bildhauer Peter und Söhne in Nördlingen die Figuren, hilft Joh. Baldauf 1510 bei der Aufstellung. Von einem Dürerschüler stammen die Malereien aus dem Jahre 1517.

Vgl. Muck, Geschichte von Kloster Heilsbronn, Nördlingen, 1879, I, S. 226; III, S. 249. M. und B. II, S. 58. A. Gümbel, Peter Strauß (alias Trünklein) von Nördlingen, der Schnitzer des Peter- und Paulsaltars im Kloster Heilsbronn. Rep. XXVIII, S. 135 ff. — G. stellt nach den Urkunden als den Bildschnitzer der Figuren «peter pildsnitzer» in Nördlingen mit Namen Peter Strauß (alias Trünklein) fest.

Marienaltar.

Schrein: Ottilia, Madonna, Lucia.

Flügel. M. Inn. L.: Tempelgang Mariae, Mariae Barmherzigkeit.

R.: Mariae Geburt, Mariae Vermählung.

Auß.: leer.

Predella: Nische leer.

Flügel. Inn. Rel. L.: Anbetung der Könige.

R.: Flucht nach Aegypten.

Auß.: Je ein knieender Engel. (Modern!)

Aufsatz: Mariae Krönung.

Inschrift hinter der Marienstatue im Schrein: von mir baſtion dang maller zů nordlingen 1511.

1905 restauriert.

Die Flügelbilder, mit Ausnahme der Fürbitte, nach Dürers Marienleben.

Die Statuen wohl von Meister Peter.

Lotz S. 173 («die tüchtigen Flügelgemälde von Hans Schäuffelin»).

Muck, a. a. O., S. 246. M. und B. II, S. 58. A. Gümbel, Archival. z. fränk. schwäb. Kunstgesch. Rep. f. Kunstwiss. XXVIII, S. 453.

Kaufbeuren. Blasiuskapella. Hochaltar.

Schrein: Ulrich, Blasius, Erasmus. (S. vdalricus, S. Blasio, S. erasimus.) got. Min.

Digitized by Google

Flügel. M. Inn. L.: Geburt, Flucht.
R.: Anbetung der Könige, Kindermord.
Auß. L.: Martin und Nikolaus, Valentin und Sebastian.
R.: Laurentius und Stephanus, Antonius und Magnus.
Inschriften (lat. Maj.): Sannt Valentin Bit Vir Vns, Sant Vastel Bit Vir Vns, Sannt Antonius Bit Vir Vns, Sant Magnus Bit Vir Vns.
Predella: Ausgießung des hl. Geistes.
L.: Katharina und Barbara.
R.: Margareta und Dorothea.
Neben dem Schrein L.: Anna. R.: Joh. d. T., unter Baldachinen.
Rückseite des Schreines: Kreuzigung.
Rückseite der Predella: Kreuztragung.
Aufsatz: Madonna zwischen Sebastian und Christophorus.
1518 vorn am Blattwerk bezeichnet.
Inschrift auf der Rückseite: die taffel ist gesetzt worden an unser liebe' frawen abatt als der engel den gruss brachtt da man zallt 1518 und ist pfleger gewesen burgmaister hans weser und blese hannold.

Die drei Schreinfiguren aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts, möglicherweise kurz nach der Erbauung der Kapelle 1435—36, die anderen vortrefflichen Figuren 1518. — Drei Hände in den Malereien: Predella, Flügel, Rückseite. Die Flügelgemälde weisen neben oberdeutschen Zügen (Flucht nach Aegypten) unzweifelhaft niederländischen Einfluß auf (vgl. den Kindermord).

Zur Restauration und Autorfrage siehe Haack, Die St. Blasiuskapelle und ihre Ausstattung, zugleich ein Beitrag zur Abt-Scorel Frage. Zs. f. bild. Kunst N. F. IX, S. 249. Abb. Baumann, Geschichte des Allgäus II, S. 693. T. I.

Der Altar in der Form mehr nach Osten, als ins eigentliche oberschwäbische Gebiet nach Westen weisend, vgl. den Hochaltar in S. Ursula bei Hohenfurch. — Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. 1895. Tafel 76.

Kempten siehe München Nat. Mus. Nr. 1321.

Memmingen siehe Stuttgart A. S.

Digitized by Google

München. Nat. Mus. Schnitzaltar, Kat. Nr. 1320.

Schrein: Gefangennahme des Papstes Sixtus.
Flügel. Inn. M.: Die 14 Nothelfer.
Auß.: Die vier Kirchenväter.
Rückseite: Stephanus.
Maße: h. 1.11, br. 0.733 m.
Unbedeutend, eher bayrisch als schwäbisch. Anf. 16. Jh. Vgl. Kat. d. B. N. M. VI, S. 81.

Schnitzaltar. Kat. Nr. 1321.

Schrein: Heiliger mit Schild, Madonna, Rochus.
Flügel. M. Inn. L.: Nicetius. S. Nicecius · ein · bischof · zu · trier · gewesen.
R.: Sebastian. Sanctus Sebastianus.
Auß. L.: Oelberg. R.: Kreuztragung. 1515 bezeichnet.
Rückseite: Jüngstes Gericht.
Inschrift unten am Schrein: Diß · werck hant · gemacht · Jakob · ſchick · maler · zu · kempten.
H. 1.75, br. 1.26.
Typisch oberschwäbische Skulpturen.
Kat. d. B. N. M. VI, T. XVI. S. 81/82. J. B. Haggenmüller, Gesch. d. Stadt Kempten. 1840. I, S. 589. Sighart, Gesch. d. bild. Künste i. K. Bayern, S. 603. Baumann, a. a. O. II, S. 688.

Hausaltärchen mit der Kreuzigung Christi. Kat. Nr. 1322.

Wappen der Stadion, Freyberg und Knöringen.
Flügel fehlen. — Lindenholz. — Unbemalt.
Aus Ulm.
H.: 0.413, br.: 0.295, t.: 0.11.
Inschrift (lat. Maj.): Conm . . . rabitu . . . Fasciculus.
Ende und Anfang des Hohelieds 1, 12. Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur.
Vgl. Kat. d. B. N. M. VI, S. 82. T. XVIII. Nachtrag. M. und B. II, S. 41.

Digitized by Google

Nördlingen. Georgskirche. Ehemaliger Hochaltar.

Nur Skulpturen und Schreinrückwand am Platz in dem barock umgestalteten Hochaltar. Flügel auseinandergenommen, im städt. Museum. Vgl. Haack, a. a. O., S. 19 ff.

Schrein: Magdalena, Maria, Crucifixus, Johannes, Georg.

Flügel. M. Inn. L.: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt. Beschneidung.

R.: Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Flucht, Christus im Tempel.

Auß. L.: Drachenkampf, Götzensturz, Der Stifter, Georgs Tod.

R.: Magdalena salbt die Füße Christi, Christus als Gärtner, Barbara und Dorothea, Stifterinnen.

Rückseite in der Vertikalen zweigeteilt, in der Horizontalen viermal.

Oben das jüngste Gericht.

Unten Geißelung, Kreuztragung, Kreuzigung, Auferstehung.

Vgl. Steichele, Das Bistum Augsburg III, S. 988. «An der Rückwand des neuen Altaraufsatzes sind Gemälde aus den alten Altarflügeln eingefügt, neun quadratische Tafeln mit den sehr abgeblaßten Bildern des Weltgerichtes!»

«Wahrscheinlich in der ersten Hälfte der 60er Jahren entstanden», d. h. Herlins Malereien. Haack, a. a. O., S. 25. «Der Altar soll 1683 auseinander genommen sein und damals seinen jetzigen und späteren Charakter erhalten haben. Der wundervolle holzgeschnitzte Christus muß um gut 150 Jahre älter sein. Mit Herlin haben die fünf plastischen Figuren jedenfalls nichts zu tun». Mayer, Die Stadt Nördlingen, ihr Leben und ihre Kunst im Lichte der Vorzeit. Nördlingen. 1876. S. 199 ff. «Nach den übereinstimmenden Traditionen ist der alte H. A. von Jakob Fuchshart gestiftet. Dieser, ein reicher Bürger, saß im roten Hahn als Methändler und starb 1466.»

Die Schreinstatuen stehen ganz vereinzelt da in der schwäbischen Altarplastik. Die Köpfe fallen auf durch das lange zarte Oval und die Haarbehandlung, die einzelnen

Digitized by Google

freigearbeiteten dicken Lockenringel. An die Perücken der jugendlichen Männer hat der Barock verschönernd Hand angelegt und ebenfalls Georg den bösen Drachen und Maria und Johannes die Schädelreste auf dem Boden beigefügt. — Noch bestimmender für den Eindruck ist das weiche üppige Gewand und das Zierliche, Preziöse in Ausdruck und Bewegung. Der bloßen Empfindung nach scheint es beinahe unmöglich, daß diese Köpfe von dem gleichen Meister sind wie der trauernde Christus, die Volkstradition läßt ihn in Italien entstanden sein.

Um 1490.

Steichele III, S. 988. Bode S. 183. Haack, a. a. O., S. 21. M. und B. II, S. 60.

Hergottskirche.

Nach Steichele III, S. 9 . . ist der H. A. der katholischen Pfarrei 1827 in Nürnberg im Kunsthandel erworben und 1829 aufgestellt worden. Seine Herkunft ist unbekannt. Näheres war bisher nicht zu erfahren.

Nürnberg. Germ. Mus.

Schnitzaltar. Kat. Nr. 280.

Schrein: Madonna mit Kind und Engeln. — In den Ecken die vier Evangelistensymbole.

Flügel. Inn. Rel. L.: Verkündigung. Beschneidung.

R.: Geburt. Anbetung der Könige.

Die Malereien auf der Außenseite der Flügel und auf den Blendflügeln abgekratzt.

Predella: Beweinung Christi.

Flügel. L.: Schmerzensmann und knieender Stifter mit Wappen.

R.: Mater Dei und knieende Stifterin.

Maße: h. 2.63, br. 1.36.

Aus Bronnholzheim. Geschenk der freiherrlich Crailsheimschen Familie. — Künstlerisch ohne Wert, hat der Altar nicht das Geringste gemein mit dem kleinen, frühen Altar in Westgartshausen (O. A. Crailsheim). (Gradmann, Jagstkreis S. 84.)

Digitized by Google

Kat. Nr. 343.

Schrein: Rel. Kreuzigung.

Flügel. M. Inn. L.: Johannes d. T., zu Füßen der Stifter und 2 Söhne knieend, mit dem Wappen der Wiesenthau.

R.: Bischof mit Kirchenmodell (Wolfgang?), die Stifterin und 2 Töchter knieend, mit dem Wappen der Bibra.

Auß. L.: Andreas und Sebastian.

R.: Christoph und Sebald.

Maße: h. 1.12, br. 1.13.

Herkunftsort unbekannt. Geschenk.

Um 1510.

Die Stifterbildnisse zeigen ausgeprägten Cranachschen Einfluß. M. und B. II, S. 41.

Kat. Nr. 355.

Schrein: Katharina, Madonna, hl. Bischof.

Flügel. M. Inn.: Helena und Eutropia. Konstantin und ein Diakon.

Auß.: Verkündigung.

Maße: h. 1.63, br. 1.47.

Predella und Aufsatz fehlen. — Schreinornament neu. — Die Figuren übermalt. — Die Malereien unbedeutend. — Das Gefält weist auf die schwäbische Schule.

Um 1500.

Kat. Nr. 358.

Schrein: Anna Selbdritt.

Die beweglichen Flügel fehlen.

Blendflügel. M.: Udalricus und Blasius.

Predellenflügel. Inn.: Christus und Maria.

Auß.: Ursula und Magdalena.

Rückseite. Schrein. L.: sta scolastica. R.: S. benedictus. Mit Wappen: Löwe auf blauem Grund.

In der Mitte: Onophrius.

Predella: Ursula, Dorothea, Katharina, Barbara.

Auf dem Schrein: Elisabeth, Georg, Florian.

Digitized by Google

Maße: h. 3.90, br. 1.70.

Der Altar ist zusammengesetzt; stammt aus Augsburg, wo er «in der Elisabethkapelle des Kaisheimer Hofes stand, bis ihn Gedon erwarb».

Anna Selbdritt. Sehr gute oberschwäbische Arbeit. Anfang 16. Jahrh.

M. und B. II, S. 64.

Schäfer. Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im Germanischen Museum zu Nürnberg. T. 47.

Kat. Nr. 357.

Hausaltärchen.

Schrein: Rel. Auferstehung Christi.

Flügel. M. Inn. L.: Christus mit 2 Jüngern, in Pilgertracht.
R.: Noli me tangere.

Auß.: Abschied der Apostel.

Predella: Der ungläubige Thomas.

Anfang 16. Jahrh.

Maße: h. 1.03, br. 0.78.

Ohne Nummer. Hausaltärchen.

Schrein: Barbara, Madonna, Katharina.

Flügel. Inn. Rel. L.: Verkündigung. Geburt.
R.: Anbetung der Könige. Mariens Tod.

Auß. M.: Zwei heilige Frauen. (Bedeutung unklar, da Hände und Attribute fehlen.)

Predella: Christus im Grabe liegend zwischen 2 Wächtern. (Später eingefügtes rohes Relief.)

Maße: Schrein mit Predella h. 0.68, br. 0.35. Predella h. 0.20.

Herkunft unbekannt.

Bemalung stellenweise aufgefrischt.

Ausgezeichnete großzügige schwäbische Plastik. Anfang 16. Jh.

Rothenburg o. d. Tauber. Jakobskirche. Herlins Hochaltar noch am alten Platz.

Schrein: In der Mitte der Gekreuzigte von 4 trauernden Engeln umflattert zwischen Maria und Johannes. L.: Elisabeth, Jakob.

Digitized by Google

R.: Leonhard (?), Antonius.

Flügel. M. Inn. L.: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Beschneidung.

R.: Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel. Mariae Tod.

Auß.: Vollkommen neu übermalt 1580.

Predella: Christus und Jünger, mit Namen bezeichnet.

Schreinrückseite: Jüngstes Gericht. Darunter: Abendmahl und Fußwaschung.

Auf der Außenseite des rechten Flügels am Rahmen die Inschrift: dis werck hat gemacht Fridrich Herlein maler MCCCCLXVI. Sant Jacob.

Der Schrein mit einem krassen Blau aufgefrischt, die Schreinfiguren neu gefirnißt.

Die Schreinfiguren haben mit Herlin nicht das Geringste zu schaffen, ihnen fehlt das gesucht Feine der Flügelfiguren, das Feine, was dem Herlin nicht steht, und sich bei ihm ins Unnatürliche auswächst. In der Frische der Auffassung, in dem sicheren Auftreten und der behaglichen Liebenswürdigkeit kann man sie neben des alten Mosers Menschen stellen.

Die hl. Elisabeth zeigt eine merkwürdige Uebereinstimmung mit der gemalten Elisabeth auf dem rechten Flügel des Marienaltars von 1458 in Oberstadion.

Lotz S. 423. Waagen S. 324. Lübke S. 685. Bode S. 178. Haack, a. a. O., S. 27 ff. M. und B., Tafel 68, 69, 70, Text II, S. 59.

Zell bei Oberstaufen. Kapelle der Hl. Stephanus und Albanus. Hochaltar.

Schrein: Barbara, Madonna, Stephanus.

Flügel. M. Inn. L.: Leonhard und Bartholomäus.

R.: Alban und Margareta.

Auß. L.: Geburt. R.: Anbetung der Könige.

Aufsatz, Predella, Ornament modern.

Inschrift (got. Min.) auf dem Fußstreifen: Añ̄o · dni · m · cccc · xlii · 'pleta · e · h · tabula · p · iohē · strigel.

1845 restauriert von Schwarz in Weiler.

Digitized by Google

Sighart, a. a. O., S. 603. Vischer, Ueber Ivo Strigel und die Seinen. Anz. f. Schweiz. Altertumsknde 1888, S. 111. (Stephanus scheint mir entgegen Vischer nicht älter, als die anderen Schreinfiguren.)

Allg. Gesch. Frnd. V, 1892 S. 52 (Lederle). Lichtdruck. Die beiden späteren Altäre in der Kapelle unbedeutend.

1. Schrein: Rochus, Madonna, Barbara.

Flügel. L.: Dionys.
R.: Georg mit dem Wappen der Montfort.
Aus.: Verkündigung.
Predella.: Stephanus, Veronikatuch, Laurentius, Um 1500.

2. Schrein.: Leonhard, Katharina, Antonius.
Flügel modern.

Digitized by Google

Hessen-Darmstadt.

Wimpfen a. B. Stadtkirche.

Der im Chor aufgestellte und nicht für diesen Platz bestimmte Altar, zu schmal für die breite Mensa.

Schrein: Pietà. L.: Barbara. R.: Apollonia, laut der lat. Inschrift am Brustsaum (nicht Katharina wie Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen. Schäfer, der ehemalige Kreis Wimpfen 1892 S. 24 f.)

Flügel. Inn. Rel. L.: Sanct Georgius, Santcus (!) Johannes Evangelista.

R.: Sanctus Christofferus. Sanct Deopoldus.

Laut Inschriften an den Konsolen unter den Heiligen:

Auß. L.: Sanctus Urbanus 1519.

R.: Sanctus Johannes Baptista. (Auf dem Spruchband: Ecce Agnus Dei.)

Predella. Rel. Schrein.: Fegefeuer. Die Tür, zum Herunterklappen eingerichtet, trägt auf den Außenseiten Renaissanceornament und Jahreszahl 1519.

Aufsatz fehlt.

Ornament fehlt im Schrein. Zu Häupten der Figuren halbkreisförmig angeordnet 6 lustige Putten mit den Marterwerkzeugen, wohl ursprünglich mehr. Im festen Stehen und den sichergezeichneten verkürzten Füßen der Heiligen auf den Flügeln nichts Gotisches mehr. Sämtliche Skulpturen aus der gleichen Zeit, um 1519. Ebenso der Schreinkasten mit dem runden Bogenaufsatz. Die Schreinfiguren entschieden Uebergangszeit, nicht mehr «aus der Blütezeit

Digitized by Google

der spätmittelalterlichen Holzplastik» (vgl. Schäfer, a. a. O., S. 24, wo für die Flügelfiguren eine jüngere Entstehungszeit angenommen wird, anläßlich einer späteren Erneuerung des Hochaltars 1519). Dafür spricht die neue Komposition mit dem toten Christus auf der Erde, die moderne Frauentracht des 16. Jahrhunderts, das kräftige Körperideal, die Behandlung der sich an die Körper anschmiegenden Gewänder.

Die charakteristische Gewandbehandlung bei Christophorus und Deopold (Johannes von ungeübter Hand) weist unmittelbar auf Riemenschneiders Werkstatt. (Vgl. die Abb. der Madonnenstatuen Tönnies, a. a. O., S. 229.) Damit hört aber der Würzburger Schuleinfluß auf. Die rundlichen Formen der Frauen und der Ausdruck schwäbisch. Den breiten kräftigen Körperbau, das feste Stehen, die gut gezeichneten Füße haben ebenso die gemalten Heiligen auf den Außenseiten der Flügel. Der abweichende Charakter der Reliefs von den Frauenfiguren im Schrein geht auf den Einfluß des Malers zurück. Die Reliquien 1738 aus diesem Altar entfernt.

Lorent, Wimpfen a./Neckar 1870, S. 212ff.
Schäfer, a. a. O., Abb. Fig. 10.

Quirinus-Altar, bis 1854 in der südlichen Kapelle, erhielt seinen jetzigen Platz, um besser gesehen zu werden.

Schrein: Dorothea dem Christkind eine Blume oder Frucht (verloren) reichend. Quirinus (der Schild, den die Linke ursprünglich hielt, verloren), Katharina.

Flügel. Inn. Rel. L.: Marter der hl. Katharina.
R.: Marter des hl. Quirinus.

Auß. M.: Quirinus, Katharina.
Die feststehenden Flügel.
L.: Laurentius. R.: Gregor.

Predella. In drei Nischen: Magdalena, Katharina in einem Buch lesend und eine dritte Heilige mit einem Brevier in der Linken (keine Börse, wie Schäfer, a. a. O.), das Attribut in der Rechten verloren. — Daneben gemalt L.: Florian. R.: Agnes.

Digitized by Google

Im Ornament die Verkündigung dargestellt in kleinen Figuren. Unter der Madonna eine Hausmarke:

Auf die Wimpfener Familie Maler als Stifter hinweisend. Vgl. Schäfer, a. a. O., S. 49.

Die gemalten Heiligen in Renaissancebogen, primitiv, ohne auch nur eine Andeutung von Perspektive. In den Menschen selbst ein Festhalten am Alten, auch im Kostüm. Das gotisch Zarte in der Schlankheit und Gebrechlichkeit der Gliedmaßen, wie ein Nachklang des Schongauerideals. Das gleiche Ideal in den Schreinfiguren. Mit der Plastik verbindet sich eine größere Derbheit und Massigkeit. Das Gewand groß gesehen und behandelt.

Plastik und Malerei nahe verwandt, so daß man an einen Werkstattzusammenhang denken kann. — Rheinisch?

Der allerdings in den plastischen Teilen weit rohere H. A. in der Gangolfskapelle bei Neudenau (Baden. Kr. Mosbach) zeigt stilistisch einen Zusammenhang mit dem Wimpfener Quirinusaltar.

Entstehungszeit: 1490/1500.

Lotz S. 579. Lorent, a. a. O., S. 203. Schäfer, a. a. O., Fig. 26 und 27.

Digitized by Google

Hohenzollern.

O. A. Sammertingen.

Neufra. Muttergotteskapelle.
Flügelaltar.
Schrein: Die Dreifaltigkeit.
Flügel M. Inn. L.: Pietà. R.: Schmerzensmann.
Auß. L.: Ecce Homo und Hohepriester.
R.: Mater dolorosa.
Blendflügel. L.: S. Anna. S Katharina.
R.: S. M. Magdalena. S. Elisabeth.
Predella. Schrein.: Christi Geburt.
Flügel. M. Inn. L.: Verkündigung.
R.: Heimsuchung (nach Dürer).
Auß. L.: Beschneidung. R.: Anbetung der Könige.
Daneben L.: Wappen der Schad von Mittel-Biberach.
R.: Wappen der Speth.
Inschriften: O du hoch hayliche Dreyfaltigkeit, Erbarm dich über dein arme Christenhaitt. Anno M.D.LXXXXII.

Bytt Gott für vns o junckhfraw zart
In Sterbender nott und hinnefartt.
O Jesu durch dein bittres sterben
Rett unsre Seele vom Verderben.

Neu gefaßt.
Die Skulpturen erscheinen älter und stilvoller als die sehr schwachen Malereien, die sich an deutsche und italienische Vorbilder anlehnen. (Predella.) Der Altar ist als Renaissancearbeit von Interesse. Sehr wahrscheinlich hat man 1592 beim Bau des Altars diese Skulpturen vom

Digitized by Google

Anfang des Jahrhunderts benutzt. Die Cherubimköpfchen im Schrein spätere Zutat.

Vgl. Zingeler und Laur, Die Bau- und Kunst-Denkmäler in den Hohenzollern'schen Landen. Stuttgart 1896. S. 26. 2 Abb.

O. A. Haigerloch.

Dettlingen. S. Pantaleon.

Schrein: Pantaleon, Barbara, Valentin. Sanctus Pantaleon. Sancta Barbara. Sanctus Valentinus.

Flügel. M. Inn. L.: Christoph und Stifter mit dem Ehingenschen Wappen.

R.: Madonna und Stifterin mit Neuneckschem Wappen.

Auß. L.: Sebastian und Georg.

R.: Katharina und Barbara.

Aufsatz neu. Der ganze Altar restauriert.

Nach Zingeler und Laur 1491 gestiftet von Burkhard von Ehingen zu Dießen und seiner Frau Barbara von Neuneck. Der Altaraufsatz selbst ist später geschaffen, etwa im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Der Stil und die Trachten der Stifter weisen auf diese Zeit.

Oberschwäbisch. Die Malereien besonders interessant. Z. und L. S. 62.

Von den Renaissancealtären in Kappel (O. A. Sigmaringen) vgl. Zingeler und Laur S. 227 und Stetten (O. A. Hechingen), a. a. O., S. 169 ist dieser, nach gütiger Mitteilung des Herrn Architekten Laur, durch Brand vernichtet worden.

Digitized by Google

Berlin. Kais. Friedr. Mus.

Schreinaltar (J. Nr. 1982).

Schrein: Benedikt, Heilige mit Palme und Buch, Leonhard.

Flügel. Zugehörig? M. Inn. L.: Bischof mit Buch (Benedikt?) R.: Leonhard.

Außen leer. Die Blendflügel fehlen.

Predella. M.: 14 Nothelfer.

Schrein h. 1.50, br. 1.28. Flügel nur br. 0.56.

Wappen derer von Limpurg und Oettingen. Dieselben Stifterwappen auf dem Herberger Schrein von 1497/1498, Stuttgart Gem. Gal., als des Schenken Albrecht von Limpurg und seiner Gemahlin Elisabeth von Oettingen. Darnach gehört dieser Altar in dieselbe Zeit. Herkunft unbekannt, wohl das schwäbisch fränkische Grenzgebiet. Dahin weist der Stil, der unterfränkischen Einfluß zeigt und sich mit dem Wolfgangsaltar in Tullau (O. A. Hall) berührt.

Altarschrein. (J. Nr. 2085).

Flügel und oberer Schreinabschluß fehlen.

Oswald, Anna Selbdritt, Johannes d. T. — S. Oschwalld (sic!), S. Anna, S. Johannes (dieser Name kaum leserlich).

Seitenwand und Rückseite: Kandelaber, Rankenornament.

Bemalung gut erhalten, stellenweise aufgefrischt. Bemerkenswert ist das perspektivisch wiedergegebene Kassettenmotiv in dem lunettenförmigen oberen Abschluß der Rückwand.

Alter Zettel an der Schmalwand mit der Aufschrift:

Digitized by Google

«1875 Altar aus Stuttgart. Kunstkammer angehörend. 16. Febr. 1875 angekauft».

H. 1.19, br. 0.99.

Augsburgisch?, um 1520.

Hausaltärchen.

Predella: 8 Knochenreliefs mit figürlichen Darstellungen. Schule der Embriachi, Venedig um 1400. (Nach Dr. Vöges güt. Mitt.)

Schrein. In der Mitte Anna, Maria und Jesuskind mit Joseph, Zacharias, Salomas, Cleophas.

L.: Maria Cleophae mit Zebedaeus und den beiden Söhnen Jacobus maior und Johannes. Dahinter Zacharias und Elisabeth mit dem Johanneskinde.

R.: Maria Salomae mit Alphaeus und den Söhnen Jacobus minor, Joseph, Simon, Judas. Dahinter ein Paar mit einem kleinen Kind.

Flügel und Ornament fehlen.

Polychromie trefflich erhalten.

H. (mit Predella) 0.54, br. 0.51. Figurenhöhe 0.24.

1906 erworben.

Augsburger Schule. 1510/20.

F. A. (J. Nr. 2770).

Predella. M.: Anna Selbdritt mit «S. Josef, S. Cleophas, S. Joachim. S. Alome» (!).

Schrein: Georg und ein Apostel.

Flügel. M. Inn. L.: Martin. Katharina.

R.: Antonius. Margaretha.

Auß. und Blendflügel: Die 4 Kirchenväter.

Rückseite. Predella: 2 Engel mit Veronikatuch.

Schrein: Renaissanceornament. (Reste).

h. (mit Predella) 1.16, br. 1.10.

Bemalung gut erhalten. — Hinter den Köpfen nimbenartige Oeffnungen in die Schreinrückwand geschnitten. Nach dem Stil der Malereien wohl oberschwäbisch.

Nicht mit Bestimmtheit als schwäbisch anzusprechen sind die Hausaltärchen: J. Nr. 457 (Kat. Nr. 360) mit der Anna Selbdritt im Schrein datiert 1498, und J. Nr. 460,

Digitized by Google

im Schrein der Oelberg, signiert 1513 ?g. (vgl. Kat. Nr. 363.)

Cöln. Wallraf Richartz Mus.

Altarschrein. Flügel fehlen. S. Quirinus, S. Eloius bischoff. S. Leonhard.

Predella: In der Mitte Spruchband mit der Jahreszahl 1519.

Beiderseits Wappen der Zimmern und Henneberg.

Herkunft unbekannt, wohl Bodenseegegend.

Charakteristisch oberschwäbisch.

Für die Photographie bin ich Herrn Dr. Lindner zu Dank verpflichtet.

Frankfurt a. M. Dom.

Jetziger Herz-Jesualtar.

Schrein: Jugendl. Diacon mit Kelch, Barbara (Christus, schlechter moderner Ersatz für die Madonna), Afra, Heinrich.

Flügel. Inn. Rel. L.: Katharina und Petrus.

R.: Sebastian und Magdalena.

Predella modern.

Inschrift im Schrein unten: A° milleno 'qugēt et insuper 'quto. huc me fundavit yvo 'gnme strigel. Alman' 'genere ex mēmgē impiali. virginis alminome (?) purificacionis marie. (Siehe die Abb.)

Die Skulpturen oberschwäbisch. Durchschnittsarbeiten.

M. und B. I, S. 164. Ehemals in der Ettlingerschen Sammlung in Würzburg. — Der Altar nicht 1506, sondern wie in der Inschrift mitgeteilt 1505 datiert.

Digitized by Google

Schweiz.

Basel. Hist. Mus.

Hochaltar aus der Kirche S. Mariae Himmelfahrt im Val Calanca, Graubünden.

Schrein. M.: Madonna.

Beiderseits. Rel. L.: Verkündigung, Beschneidung. R.: Geburt, Anbetung der Könige.

Flügel. Inn. Rel. L.: Begegnung an der goldnen Pforte, Mariae Geburt, Heimsuchung, Darbringung i. Tempel. R.: Mariae Vermählung, Mariae Tempelgang, Mariae Tod.

Auß. M. L.: Barbara, Katharina, Apollonia, Dorothea. R.: Martin, Bernhard, Nikolaus, Modestus.

Predella: Christus und Apostel.

Aufsatz: Kruzifix, zu Füßen Barbara, Katharina, Jacobus, Stephanus und zwei Heilige, Joh. d. T. und Veit. Joh. Ev. und M. Magdalena. Rochus und Sebastian.

Rückseite. M.: Rankenornament. Darunter die vier Evangelisten.

matens: Implens ius legis davit eſt de ſemine regis.
Johañ: Eſt incarnatum verbum de virgine natum.
Ein Engel.
Lukas: Nece crudeli reparans dispendia celi.
marcus: Ille leo fortis confregit vincula mortis.

In der Mitte Engel mit Inschrift:

Poſt años mille · qúgétos · biſſeno curréte.
Hoc op' ut cernitur · hijs ediß' ſacris aptat'.

Digitized by Google

Mann ac induſtria yvonis · 'gnome ſtrigel.
Inſignis opidi mẽmgẽ · quod ceſari ſubeſt.
Concivis ac incole · Michahelis p'ncipis almi
Profeſto · qui tutor hui' machine eſſe dignet'

Polychromie ausgezeichnet erhalten.

Maße: Schrein h. 3.70, br. 5.65 (offen).

Predella h. 0.65, br. 2.00.

Reliefdarst.: Schrein h. 1.40, br. 1. Flügel h. 1.40, br. 0.60.

Die Skulpturen im Schrein bedeutender als die Flügelreliefs und Strigels tüchtige, aber steife Malereien.

Anz. f. schweiz. Aknde. 1882, S. 355 (Rahn); 1888, S. 111 (Vischer); 1889, S. 201 (Burckhardt). M. u. B. II, S. 105.

Chur. Dom. Hochaltar.

Schrein: Lucius, Emerita, thronende Madonna, Ursula, Florin.

Flügel. Inn. Rel. L.: Gallus und Otmar (Sanctus Gallus, Sanctus Othmar).

R.: Sigisbertus und Placidus (Sanctus Sigbertus, Sanctus Placidus).

Auß. M. L.: Geburt. R.: Anbetung der Könige.

Predella. Rel.: Oelberg, Geißelung, Dornenkrönung.

Aufsatz: Mariens Krönung zwischen sechs Heiligen.

L.: Petrus, Joh. Ev., Joh. d. T.

R.: Paulus, Ein Jünger mit Speer, Bartholomäus.

Darüber: Gott Vater und Christus, Maria und Johannes knieend daneben.

Neben dem Schrein unter Baldachinen:

L.: Georg. R.: Florian (?).

Rückseite. Rel.: Kreuzigung.

Predella: Pilati Handwaschung, Kreuztragung, Grablegung.

Inschrift: Opus conſummatum eſt 31 die ianuarii an . . 1492. Schreininschriften z. T. weggefressen.

Die alte Bemalung aufgefrischt.

Die charakt. oberschwäb. Statuen sind das Werk des Meisters Ruß von Ravensburg. (Kap. VI.) Im Schreinor-

Digitized by Google

nament weniger Beziehungen zu Schwaben — wahrscheinlich von einem einheimischen Schreiner.

Lit. Anz. 1872, S. 396. Anz. f. Schweiz. Gesch. u. Altertumskde. 1875, S. 170. Mitt. d. antiqu. Ges. in Zürich XI, S. 160. Rahn, Gesch. d. bild. Künste in der Schweiz, Zürich. 1876. S. 741. Rahn, Anz. f. Schweiz. Aknde. 1882, S. 281. Busl, Archiv f. christl. K. 1888, S. 77. Zs. f. d. Gesch. d. Oberrheins II, 492. Kraus I, S. 635. M. u. B. II, S. 100, I. Taf. 74.

Disentis (Graubünden). S. Agatha.

Schrein: Ein Heiliger, Madonna und Magdalena; in zwei schmäleren Seitenabteilungen die Standbilder einer heiligen Matrone und eines hl. Bischofs. Darüber die Halbfig. der Hl. Nikolaus und Ulrich.

Flügel. Inn. Rel. L.: Katharina und Ursula, darüber zwei Engel.

R.: Barbara und Margaretha.

Auß. M. L.: Placidus und Sigibertus.

R.: Martin und Antonius.

Predella. Rel.: Apostel.

Rückseite: jüngstes Gericht.

Inschrift: cõpletũ ẽ hoc opus p mgr̃m yvonẽ ſtrigel de memingẽ 1489. (Abschrift nach einem Clisché im Besitze des Herrn Prof. Dr. Zemp-Zürich.)

Rahn, Anz. f. Schweiz. Aknde. 1882, S. 312 (dem wir in der Beschreibung folgen).

Vischer a. a. O.

Hager, Kunstschätze der Kirchen von Disentis und Umgebung (Abb.). M. u. B. II, S. 103.

Igels (Graubünden). Sebastianskapelle. Schnitzaltar.

Schrein: Sebastian, Johannes d. T., Madonna, Georg, Rochus. Darüber Tafel mit den Hl. Magdalena und Verena

Seitenfelder: Katharina und Barbara.

Rückseite: Oelberg.

Inschrift: Anno · Milleno · quĩgent · ac · in · ſup · 6 | cũ · ſpũs · almy · celebrat · eccleſia · feſtum | huc · me ·

Digitized by Google

locavit · yvo · mño (?) · ſtrigel · | civis · jam · bubum · in · memingē · imperiali.

Beschreibung nach Rahn, Anz. f. schweiz. Akde. 1882, S. 315.

Vischer, a. a. O. M. u. B. II, S. 105.

Tinzen (Graubünden). S. Blasius.

Schnitzaltar bezeichnet auf der Rückseite: Jœrg Kandelmäuller. Biberach. 1531. 1535.

Rahn, Anz. f. schweiz. Akde. 1882, S. 361.

Zürich. Landesmus.

Schnitzaltar aus Brione Verzasca (Tessin) 1889 erworben.

Schrein: Maria Salomae, Madonna, Maria Cleophae.

Flügel. Inn. Rel. L.: Anna und Joachim mit Maria.

R.: Zacharias und Elisabeth mit Johannes.

Aufs. M. L.: Begegnung an der goldnen Pforte. Verkündigung.

R.: Mariae Tempelgang. Geburt.

Predella: Nikolaus von Myra. Philippus und Jacobus min. Bischof mit Schwert und Pedum.

Rückseite. Schrein. L.: Heinrich und Antonius.

R.: Gekrönte weibliche Heilige, thronend mit brennender Fackel. Fridolin mit Totengerippe.

Bezeichnet auf einem weißen Cartellino auf dem rechten Flügel: matheis miller | Maller zů lindaw.

1502 datiert auf der Predella.

Aufsatz fehlt.

Polychromie gut erhalten, ausgebessert.

Maße: 1.875, br. 1.425.

Derbe handwerksmäßige Arbeit, ohne künstlerischen Wert.

Anz. f. schweiz. Akde. 1891, S. 541 (Rahn, Zur Statistik schweiz. Kunstdenkmale. Kanton Tessin. Abb.)

a. a. O., 1900, S. 266. (Lehmann, Der Meister des Schnitzaltars von Brione Verzaska. Da die Altarheiligen nicht im Verzaskatal verehrt wurden, sei der Altar ursprünglich nicht für seinen Aufstellungsort gearbeitet.) M. u. B. II, S. 103.

Digitized by Google

Zürich. Landesmus.

Altar aus Seewis (Graubünden).

Schrein; Verkündigung.

Flügel fehlen.

Rückseite: jüngstes Gericht.

Inschrift: Kender. Maller · zu · bibrach.

Vergoldet, nur Haar und Gesichter bemalt.

Figuren $^3/_4$ lebensgroß. — ca. 1520.

Rahn, Anz. f. Schweiz. Aknde. 1882. S. 359.

Den Hinweis auf diesen vom Landesmuseum erworbenen Altar verdanke ich Prof. Zemp-Zürich.

Digitized by Google

Nachlese zum Katalog.

Württemberg.

O. A. Ellwangen. Stillau bei Tannhausen. Kapelle. Die drei Keppler S. 91 erwähnten Figuren (Madonna, Barbara, Katharina) 1906 samt dem mod. got. Altar restauriert und neu bemalt. Güt. Mitt. d. Herrn Pfarrer Graf.

Reste (Standfiguren) von Altären erwähnt Keppler als unbedeutend in

O. A. Blaubeuren, Markbronn S. 37.
O. A. Hall, Bubenorbis S. 148.
O. A. Leutkirch, Leutkirch S. 195.
O. A. Spaichingen, Nusplingen S. 321.
O. A. Wangen, Roggenzell S. 393.

Sie seien hier der Vollständigkeit halber angeführt. Näheres konnte ich bisher nicht darüber erfahren.

Baden.

Ernatsreute. A. Ueberlingen.

Schrein: Joh. Ev. Madonna. Barbara.

Flügel. M. Inn. L.: Laurentius. R.: Antonius.

Auß. L.: Margaretha. R.: Leonhard.

Spätgot. Unbedeutend. — Güt. Mitt. d. Herrn Pfarrer Wasmer.

Kraus I, S. 494. M. u. B. II, S. 289.

Digitized by Google

NACHTRAG.

Es ist mir nicht möglich gewesen die neueste Studie über Multscher (Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt, Straßburg 1907) zu berücksichtigen, da sie erschien, als mir schon der letzte Druckbogen in der Korrektur vorlag, auch im Nachwort kann ich sie aus Mangel an Zeit nicht so eingehend besprechen, wie sie es verlangt. Nicht um eine Kritik des Buches handelt es sich hier indessen für mich, sondern kurz darzulegen, daß ich auch nach der Lektüre dieser Stilanalyse an meiner Kapitel VI dargestellten Auffassung von Multschers Stilentwicklung festhalten muß.

Multscher hat sich allmählich zur Spätgotik hin entwickelt. Von «hochgotischem Charakter» können wir nicht ohne weiteres reden vor den Frauenfiguren vom Sterzinger H. A., auch daß sie «noch durchaus von der Auffassung der hohen Gotik» (S. 133) sind, kann nicht als eine objektive Tatsache gelten. Dem Sterzinger H. A. wird nicht der ihm gebührende Platz in der Entwicklungsgeschichte der schwäbischen Kunst eingeräumt, wenn er wie eine späte Blüte auf dem Baume der «hohen Gotik» charakterisiert wird (S. 148). Mit den Heiligen vom Rothenburger H. A. (1466) sind die Sterzinger Figuren bisher die einzigen glücklichen und bedeutenden Vertreter einer Uebergangszeit der schwäbischen Plastik. Von beiden Perioden tragen sie die Merkmale an sich und sind doch durchaus selbständige und höchst reizvolle Schöpfungen.

Digitized by Google

Multscher (ich spreche hier zunächst nur von den Werken, die allgemein als Multscher gelten, von den Berliner Bildern und den Sterzinger und Wettenhäuser Skulpturen) — Multscher ist seiner Zeit ein außerordentlich moderner, ein bahnbrechender Meister gewesen — auch in seinen Spätwerken. Das muß entgegen Stadlers Darstellung ausdrücklich betont werden. — Es ist eine Ueberzeugung zu der jeder gelangt, dem die schwäbische Kunst dieser Periode vertraut ist.

So ist z. B. der Wettenhäuser Palmesel, den Stadler unserm Künstler gibt, dem Stil nach durchaus spätgotisch. Absolut gesehen ist das Werk in den 40er Jahren stilistisch unmöglich; relativ, mit den Sterzinger Bildern zusammenbetrachtet, besagt es, daß es örtlich und zeitlich in ihre Nachbarschaft gehört. Den positiven Beweis haben die Chroniknotizen erbracht.

Die Gewandbehandlung dieser Statue nun zeigt eine in dieser überzeugenden Weise ganz einzigartige und in der schwäbischen Kunst beispiellose Uebereinstimmung mit den dürftigen, gemalten Draperien der Sterzinger Bilder, (Maria der Verkündigung, Christus, der Engel am Oelberge). Sie ist die Brücke zwischen der Sterzinger Plastik und Malerei und kann in dem Multscherschen Werk nicht außer Acht gelassen werden. Wir mögen uns drehen und wenden, wie wir wollen, ein Zusammenhang zwischen den plastischen und gemalten Teilen der Altäre Multschers hat bestanden, wie Stadler für den Sterzinger H. A. S. 191/192 und 137ff. ausführlich darlegt. — Wir haben einen Altar, dessen Werkmeister als Bildhauer beglaubigt, als Maler bekannt ist. Die plastischen Hauptfiguren zeigen zunächst keine Verwandtschaft mit den Gemälden, wohl aber die mit den Schreinstatuen zusammengehenden Nebenfiguren (Engel, Apostel, Halbfiguren) und noch mehr der, allerdings ohne urkundliche Beglaubigung, dem Altarmeister zugewiesene Wettenhäuser Palmesel. Aus diesen Tatsachen, aus diesem Stilzusammenhang läßt sich vernünftiger Weise nur ein Schluß ziehen: alles stammt aus einer Werkstatt. Der Stil einer Werkstatt pflegt vom Meister bestimmt zu

Digitized by Google

werden, in unserem Falle wäre das Multscher. Als den Stil der Altarbilder beeinflussend ist also m. E. der alte Multscher anzusehen, inwieweit er selbst Hand angelegt hat läßt sich unmöglich nachweisen bei einer solchen Riesenarbeit, an der eine ganze Werkstatt beteiligt war; dies festzustellen scheint mir zunächst Nebensache gegenüber jener Einsicht. — Im Gewand und in den Köpfen lassen sich verbindende Eigenheiten erkennen in den Berliner und den Heiligkreuztaler Altartafeln, diese wieder hängen unmittelbar mit den Sterzinger zusammen. Ist nun ein Stilvergleich zwischen gleichzeitig entstandenen Altarschnitzereien und Gemälden eine undankbare Aufgabe, so kann ein Vergleich von plastischen und gemalten Werken, die durch eine Kluft von 20 Jahren getrennt sind nur Allgemeinheiten zutage fördern, die zum Erkennen eines bestimmten Meisters als des Urhebers nichts wesentliches beitragen können. Das gilt ganz allgemein vom Vergleich früher und später Werke bedeutender Meister, die eine Entwicklung erlebt haben, seien es nun graphische, plastische oder gemalte Werke.

Wir müssen uns gedulden und nach Material suchen. — Stadler hat Multschers œuvre nach beiden Seiten hin bereichert, um die überzeugenden, Vorhang haltenden Engel und die Vorlagen zu den Glasfenstern der Bessererkapelle im Ulmer Münster.

Frühe plastische Werke Multschers sind nach meiner Ueberzeugung die sechs ausführlich besprochenen Ulmer Steinstatuen, deren Zusammenhang mit den Berliner Bildern (die ich täglich zu sehen Gelegenheit hatte) im Gewand nicht nur, sondern auch in der Gesichtsbehandlung (Augenhöhle, Nasenansatz, Hautfalten an Stirn, Auge und Mund) mir immer zwingender geworden ist. Auch der Scharenstetter Altar, der in seinen gemalten Teilen verwandte Züge mit den Berliner Bildern aufweist, (Georg — Mohrenkönig; Maria u. a.) rückt für mich ganz nahe an unseren Meister heran, und die Wahrscheinlichkeit der Werkstattarbeit — zum mindesten aber seines Einflusses — ist nach Stil und Herkunft außerordentlich groß und

Digitized by Google

nicht abzuweisen. Es folgt dann nach längerer Pause der Heiligkreuztaler Altar. Die im Januarheft 1907 des Jb. d. K. Pr. Kunsts. publizierten Rottweiler Jungfrauen sind nahe verwandt den Sterzinger und den Scharenstetter, fortgeschrittener aber als diese, altertümlicher als jene. Die Gemälde moderner als die Skulpturen, das was wir schon spätgotisch nennen, aber mit deutlich wahrnehmbaren Nachklängen von früherem. Zum Schluß der Sterzinger Altar. Die Gemälde moderner, in den Skulpturen eine Stilentwicklung. Als die spätgotischste Skulptur in Multschers Werk erscheint der Palmesel von 1456. — Der Schleißheimer Schmerzensmann von 1457 steht an Qualität entschieden hinter den Sterzinger Bildern zurück, aber mag die Ausführung Werkstattarbeit sein, auf eine Komposition Multschers geht das Bild sicher zurück, das im XV. Jahrhundert berühmt und geschätzt war. Denn es hat einer nicht eben seltenen Plakette als Vorlage gedient (Molinier, Les Plaquettes. Nr. 722. Abb. S. 189), worauf mich Direktor Friedländer freundlichst aufmerksam gemacht hat. Also auch hier Plastik in Zusammenhang mit Malerei!

Auch die Landsberger Madonna ist Werkstattarbeit nach Stadler, da sie weniger reif ist; sie so spät wie 1466 bis 1488 anzusetzen verbietet entschieden die Gewandbehandlung. Ich könnte hier nur wiederholen, was ich an andrer Stelle gesagt habe, und daß hier ein non liquet für mich ist.

Einen Zusammenhang zwischen Syrlin und Multscher werden wir vermuten und gern annehmen wollen. Syrlin ist Ulmer Kind, unbewußt wird der größte Bildhauer der vorangehenden Generation mit seiner Kunst einen Eindruck auf ihn gemacht haben. Ob er aber bei ihm gelernt und gearbeitet hat, ist eine andre Frage, denn Syrlins Vater war Zimmermeister, und es ist das Selbstverständliche, daß er bei ihm anfängt. Ich muß gestehen, Stadlers Hypothese: Pseudo Multscher gleich Syrlin überzeugt mich bisher in keinem Punkt. Nicht verbindende Eigentümlichkeiten, sondern tiefgehende Abweichungen sprechen aus allen Formen des außerordentlich schwachen auferstandenen Christus vom Syrlinschen Dreisitz (eigenhändig??) und des

Digitized by Google

ausgezeichneten Täufers (Taf. 9). Die Männer- und Frauen büsten vom Ulmer Chorgestühl, in denen wir durchgängig eigenhändige Werke des Meisters vor uns sehen, haben — wenn wir unseren Augen und den Abbildungen trauen dürfen — ebenfalls mit den dem Pseudo Multscher zugeteilten Heiligen, den vierschrötigen Bischöfen Nikolaus und Cassian und der breitwangigen Barbara und Margaretha mit ihren platten Gesichtern, nichts gemein, weder in Form noch Empfindung. Dagegen sind einige der von Stadler ohne Verantwortlichkeit als z. T. dem Syrlin zugeschrieben erwähnten Holzbüsten vom Chorgestühl des Kl. Weingarten (1479/91) in München, Nat. Mus. mit Entschiedenheit als willkommene, köstliche und reife Spätwerke von Meister Syrlin zu begrüßen.

Ich glaube ferner, daß wir nach wie vor Multscher als einen Schwaben, und seine Kunst als schwäbisch betrachten dürfen. An anderer Stelle habe ich den Begriff des alten Schwabens festzulegen gesucht. Reichenhofen liegt auf gut schwäbischem Boden und muß ebenso wie — nein eher noch als — Leutkirch, Memmingen, Kaufbeuren, Kempten, die im XV. Jahrhundert ausdrücklich als schwäbische Städte galten, als solche angesehen werden. Diese Gegend (Memmingen, Kaufbeuren, auch das nahe gelegene Ravensburg und Kl. Weingarten) hat im XV. und XVI. Jahrhundert die regsten Kunstbeziehungen zu Ulm und Augsburg, aber auch zu der Schweiz unterhalten. Diese Kreuzung ist das besondere Merkmal einer schwäbisch Allgäuer Lokalschule, als deren ersten Vertreter wir wohl mit Stadler Hans Multscher in dem Berliner Altar betrachten dürfen. Aus der Künstlerfamilie Strigel stammen die bekanntesten Meister dieser Gegend, hier ist der Zusammenhang mit Ulm evident. Multscher und seine Kunst als nicht schwäbisch hinstellen (S. 49 f.), weil er im Stil nicht verwandt ist den unter sich unendlich verschiedenen und aus dem anderen Ende Schwabens stammenden Meistern Moser und Witz, das geht nicht an. Weilerstadt und Rottweil liegen sehr viel weiter abseits von den politisch und kulturell als die Hauptstädte Schwabens an-

Digitized by Google

erkannten Reichsstädte Augsburg und Ulm, als etwa Memmingen und Reichenhofen. Und solche konkreten Dinge wie die geographische und politische Lage eines Ortes, die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Sprengel, sind von bedeutungsvollem Einfluß auf den Charakter einer Lokalschule. Ob sich nicht verwandte Züge zwischen dieser Schule und dem Oberschwaben Stephan Lochner vom Bodensee herausstellen werden? Was heute noch Deutschlands hohen Bildungsstand vor anderen Ländern bedingt, der Mangel an Zentralisation scheint auch im alten Schwaben der Fall gewesen zu sein und seiner Kunst den Stempel aufgedrückt zu haben: es gab eine Menge von kleineren Städten, die ihre eigene Kunst hatten, nicht ein einziges alles umfassendes Kunstzentrum. Das bedingt einerseits eine gewisse Zersplitterung, andererseits aber einen Reichtum an selbständigen Individualitäten, die zu fassen dem Kunsthistoriker keine leichte Aufgabe ist. Hier ist noch Neuland, das es erst zu entdecken und zu erobern gilt.

Zu einem ferneren Beweis für den engen Zusammenhang dieser Allgäuer Gegend mit schwäbischer Kunst wird mir der Nachtrag des Baumann, Geschichte des Allgäus II, S. 360 abgebildeten Schreines mit der Krönung Mariae der Leichtleschen Sammlung zu Kempten, gefunden auf dem Boden eines Bauernhauses bei Magmannshofen. Dieses ausgezeichnet feine Werk der Ulmer Schule von 1500 ist von Wichtigkeit durch seine nahe Verwandtschaft mit dem Blaubeurer H. A., Johannes d. T. hat hie und da den gleichen Kopf, nur zeichnen sich die Magmannshofer Typen durch eine größere Zartheit und feinere Flächenbehandlung aus. Wenn nicht die gleiche Hand, so sind die beiden Meister doch aus der gleichen Ulmer Werkstatt hervorgegangen.

Nachzutragen ist ferner der Altar in

Reutti bei **Neu Ulm**. (Bayern).

Predella: 6 Heilige in Halbfigur (zwei davon Barock).

Digitized by Google

Schrein: Tod Mariae.
Flügel. Inn. Rel.
L: Verkündigung.
R.: Geburt.
Auß. M. L.: Begegnung an der goldenen Pforte.
R.: Geburt Mariae.
Aufsatz: Jesus mit der Marienseele zwischen zwei lautenspielenden Engelchen.
Inschrift unten am Schrein in got. Min.:
Pro laude Jesu almaeque Mariae Virginis Paulus, junior suorum progenitorum Ruffus ob solamen hanc tabulam solvit 1519.

Die Freiherren von Roth, eine alte Ulmer Patrizierfamilie, waren Besitzer des Schloßguts von 1450—1800 und hatten das Patronatsrecht über die Kirche.

Die Jahreszahl 1498 in die Schreinseitenwand eingeschnitten. 1901 restauriert.

(Diese Angaben und die Photographie verdanke ich Herrn Pfarrer Diez in Reutti.)

Stadler, a. a. O., S. 300 berichtet von der Bezeichnung Herlin auf der Holzschnitzerei. Die Gemälde 1604 übermalt, darunter echte Herlinsche Gemälde zu vermuten. Auf diese bezöge sich dann das Datum 1498.

Wichtig ist uns der Altar, da die Schnitzereien, auf die sich das Datum 1519 bezieht, nach Ulm und hier auf Gruppe I, (S. 122), in die nächste Nachbarschaft des Marienaltars von Tauberbischofsheim weist.

Der gleichen Gruppe und neben die letztgenannten Werke einzureihen ist noch die Madonna in München Nat. Mus Kat. Nr. 1099. Taf. XI.

Als Nachtrag zu Kap. IV, S. 68 möchte ich noch hinweisen auf den engen Zusammenhang zwischen einzelnen Typen der Flügelbilder des Schaffner-Altars im Augsburger Dom (vgl. Graf Pückler Limburg, a. a. O., S. 13, 58, 73 Werkstattarbeit) und einzelnen Männerköpfen der Altarschreine in Wettenhausen und Ulm und der Tigerfelder Leidensstationen in Stuttgart A. S. (Württ. Vrtljhrsh. f. Lndsgesch. VII, (1884) 1. H. S. 49). Das

Digitized by Google

könnte als ein weiterer Beweis herangezogen werden für einen Zusammenhang zwischen Plastik und Malerei bei Schaffner, dessen Einfluß auf die Ulmer Plastik demnach höher einzuschätzen wäre als von mir angenommen. (S. 67 f.)

Digitized by Google

LITERATURNACHTRÄGE.

Zu Hall und Unterlimpurg (S. 176 ff.) seien die Literaturvermerke der 31. Lieferung des württembergischen Inventars hier noch nachgetragen.

Hall. S. Michael. H. A. S. 501 «um 1460 geschnitzt und gefaßt, 1860 restauriert von Lamberti in Stuttgart.» 2 Textabb. der von Dirk Bouts beeinflußten Flügelbilder, S. 494. 495. E.-A.

Sippenaltar. S. 502, Abb. S. 497.

Bischofsaltar. S. 503.

Michaelsaltar der Sakristei. S. 502.

Predella. Abb. 496.

Sakramentshäuschen. S. 504. Grundriß S. 500. E.-A. Mit dem Hinweis auf Slüters Prophetenfiguren in Dijon und der einzig möglichen Erklärung des altertümlichen Stils (1440 angesetzt) durch die spätere Einfügung in den 1495 begonnenen Chor.

S. Katharina. H. A. S. 518 (um 1460). Restauriert 1858 durch Groß, 1900 durch G. Schmidt.
Abb. S. 517, 518, 519.
«Das Werk stammt offenbar aus derselben Werkstatt wie das Riedener Altärchen in Stuttgart» vgl. S. 130. Hl. Grab S. 579. Inschrift: S. K. V. (?)

Unterlimpurg. S. Urban. H. A. S. 526, Abb. 524. (S. 526: um 1450; aber S. 527: der H. A. in S. Katharina der älteste dieser Gattung.) Wahrscheinliche

Digitized by Google

Stifter: Friedrich von Limpurg (1445—1474) und Susanna von Tierstein.

Zu Zeitbloms Altären ist nachzutragen (Bach)
Zs. f. Bild. K. N. F. V (1894)
zu S. 151 Blaubeuren, a. a. O., S. 206 ff.
» S. 169 Eschach, a. a. O., S. 205.
» S. 201 Hausener Altar, a. a. O., S. 204.
» S. 207 Herberger Altar, a. a. O., S. 235.
» S. 163 Mariaekappel, Stadler, a. a. O., S. 200[1]:
H. A. Herlins Werkstatt.

Münzenberger u. Beissel II, S. 233. Uebersicht über die Altäre in Württemberg. Ziemlich vollständig, aber unkritisch und nicht zuverlässig.

Digitized by Google

ORTSVERZEICHNIS.

Aalen, 4.
Adelberg (O. A. Schorndorf), 19. 20. 21. 22. 25. 31. 40. 52. 69. 86. 99. 103. 109. 110. 121. 182. **197.**
Aldingen (O. A. Spaichingen), 199.
Allgäu, 22. 135.
Alpirsbach (O. A. Oberndorf), 12. 23. 24. 25. 64. 106. 108. 109. **193.**
Althausen (O. A. Mergentheim), 31. 48. **190.** 199.
Augsburg. 3. 192. 21. 24. 76. 105. 124. 125. 212.
Augsburg Dom, 12. 27. 52. 58. 62. 68. 78. 104. **225.**
Augsburg S. Ulrich, 95.
Augsburg Gem. Gal., 10. 182.
Augsburg Maxim. Mus., 88. 95. 97. 116.
Aulendorf (O. A. Waldsee), 12. 17. 26. **216.**

Babenhausen (Hessen), 334.
Baden, 3. 12. **218 f.**
Baldern, 28. 193.
Basel Hist. Mus., 1002.
Basel H. A. aus S. Maria Calanca, 9. 12. 22. 27. 31. 48. 49. 61. 70. **73.** 104. 125. 126. 135. **244.**
Basel, Mus., 32.
Basel, Magdalenenkloster, 75.
Bayern, 3. 22. 135. **225.**
Bellamont (O. A. Biberach), 123.
Berau (Baden), 31.
Berghofen bei Sonthofen, 29. 52. **225.**
Berlin, 23. 79. 1002. 116. 118. 121. 127. 143. 169. **241.**
Besigheim (O. A. Besigheim), 16. 22. 25. 37. 40. 48. 49. 54. 56. 57. 58. 59. 66. 91. 103. 127. **143 ff.**
Beuren (O. A. Wangen), **216.**
Biberach, 45. 109.
Binsdorf, 199.
Birnau (Baden), 12. 101. **218.**
Blaubeuren, 9. 10. 11. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 28. 32. 33. 36. 37. 42. 43. 46. 48. 49. 59. 61. 64. 70. 71. 72. 85. 89. 91. 103. 109. 120. 121. 137. **147 ff.** 156. 184.
Bodensee, 3. 212.
— gegend, 138. 213.
Böhmen, 20. 113.
Bönnigheim (O. A. Besigheim), 9. 12. 38. 40. 93. **146.**
Bopfingen (O. A. Neresheim), 23. 30. 31. 53. 55. 56. 59. 79. 133. 159. **192.**
Böttingen (O. A. Blaubeuren), 199.
Braunsbach (O. A. Künzelsau), 200.
Brione Verzasca, 30. 80. **247.**
Bronnholzheim (O. A. Crailsheim), 23. 164. **231.**
Brüssel, 130.
Bubenorbis (O. A. Hall), **249.**
Buch (O. A. Gmünd), 14. **175.**
Burgfelden (O. A. Balingen), 106.

Calw, 4.
Chur, 11. 23. 30. 43. 75. 127. 136. **245.**
Colmar, 62.
Cöln, 31. **243.**
Constanz, 8. 21. 106. 108. 110. **218.**
Crailsheim, 4. 20. 21. 32. 131. **162.**
Creglingen (O. A. Mergentheim), 12. 49. 52. 101. 131. 137. **190 f.**

Darmstadt, 9.
Dettlingen (Hohenzollern, O. A. Haigerloch), **240.**
Deutschland, 1. 81. 138.
Dinkelsbühl, **226.**
Disentis, 30. 48. 73. 79. 125. **246.**
Dornstadt (O. A. Blaubeuren), 11. 17. 18. 34. 48. 71. 85. 88. 94. 95. 97. 103. 111. **151.**

Ehingen a. D., 66. 127. 145.
Eichstätt, 124.
Einsiedeln, 35.

Digitized by Google

Ellhofen (O. A. Weinsberg), 12. **217.**
Ellwangen (O. A. Leutkirch), **21.**
Engeratshofen (O. A. Leutkirch), 15. **189.**
Ennetach (O. A. Saulgau), 109. 120.
Eriskirch (O. A. Tettnang), 110.
Ernatsreute (Baden), **249.**
Ersingen (O. A. Ehingen), 40. **164.**
Eschach (O. A. Gaildorf), 25. 30. 69. 110. **188 f.**
Eßlingen, 39. 56. 106. 107.

Felldorf (O. A. Horb), **187.**
Flein (O. A. Heilbronn), 31. 36. 37. 63. **184.**
Franken, 3.
Frankfurt a. M. Dom, 30. 70. 73. 79. 120. 125. 129. **243.**
Freiburg i. B., 47. 104. 105.
Frohberg bei Erolzheim, (O. A. Biberach), 147.
Füssen, 22.

Geislingen, 10. 17. 56. 32. 34. 36. 44. 66. 86. 90. 97. 99. 103. 109. 120. **170.**
Kl. St. Georgen, 92.
Giengen, 4.
Gmünd, 8. 13. 85. 103. 104. 106. 107. 134. **172 f.**
Gries, 7. 61.
Großaltdorf (O. A. Gaildorf), 109. **200.**
Groß- und Kleinkomburg (O. A. Hall), 106.
Gundelsheim (O. A. Neckarsulm), **192.**

Hagnau (Baden), 17. 18. 31. 36. 41. 122. **212.**
Hall, 21. 129. 132. 134.
Hall. S. Mich., 8. 9. 14. 23. 36. 37. 49. 50. 53. 83. 104. 129. 130. 131. **176 f.**
— S. Kath., 8. 9. 23. 36. 49. 51. 52. 53. 64. 91. 96. 104. 130. 131. **178.**
Haslach (O. A. Herrenberg), **200.**
Hausen bei Ulm, 39. **201.**
Hebsack (O. A. Schorndorf), **199.**
Kl. Heggbach (O. A. Biberach), 88. 108.
Heidelberg, 137.
Heilbronn, 4. 9. 10. 11. 21. 22. 30. 31. 32. 36. 37. 40. 42. 45. 46. 48. 49. 54. 56. 57. 58. 60. 77. 83. 85. 86. 89. 91. 99. 103. 128. 137. **182 ff.**
Kl. Heiligkreuzthal (O. A. Riedlingen), 95. 115. 116.
Kl. Hellsbronn, 9. 77. 79. 133. 135. **226.**
Helperberg (O. A. Gaildorf), 22. 30. 99. 110. 122. 134. 169. 205. **206.**
Herrenberg, 139.
Hessen, 33. **236.**
Hessigheim (O. A. Besigheim), 146.
Hiltgartshausen (O. A. Gerabronn), 172.
Hirsau (O. A. Calw), 72.
Hohenfurch, 135.
Hohenzollern, 3. **239.**
Horb, 12. 44. **186.**
Hürbelsbach (O. A. Geislingen), 170.

Igels, 30. 74. 79. 125. **246.**
Isenheim(er Altar), 22.
Italien, 1. 10. 27. 81.

Kärnten, 5.
Kalsheim, 23. 125.
Karlsruhe, 12. 30. 104. 115. 218.
Kaufbeuren, 4. 20. 22. 25. 31. 43. 135. **227.**
Kempten, 4. 20. 135. **229.**
Kilchberg (O. A. Tübingen), 12. 30. 48. 55. 61. 69. 70. 80. 121. **207.**
Kirchheim (O. A. Neresheim), 78. 107. **193.**
Kleinansbach (O. A. Gerabronn), **172.**
Kleinbottwar (O. A. Marbach), 61. 64. **189.**
Köngen (O. A. Eßlingen), **168.**
Königseggwald (O. A. Saulgau), 13. **197.**
Konstanz, 3. 8. 21. 106. 108. 110. **218.**
Korsee (O. A. Ravensburg), 21.
Krakau, 12.

Kl. Laitz, 109.
Landsberg a. L., 86. 89. 98. 117.
Lauffen a. N., 128.
Lautern (O. A. Blaubeuren), 30. 86. 103. **152.** 184.
Lenzkirch, **78.**
Leonberg, 4.
Leutkirch, 4. **249.**
Kl. Liechtenstern (O. A. Weinsberg), 12. 23. 25. **201.**
Kl. Liessen (O. A. Saulgau), 107.
Linz, 22.
Lorch, (O. A. Welzheim), 106. 109. 119.
Ludwigshafen, 3.

Madrid Prado, 130.
Mainz, 22.
Mariäkappel (O. A. Crailsheim), 134. **162.**
Markbronn (O. A. Blaubeuren), **249.**
Markgröningen (O. A. Ludwigsburg), verschentlich für Untergröningen (O. A. Gaildorf), 30.
Maulbronn, 106.
Meersburg (Baden), 12. 24. 57. **218.**
Memmingen, 4. 17. 63. 70. 72. 73. 74. 125. **201.**
Merklingen (O. A. Blaubeuren), 15. 20. 23. 37. 49. 70. 104. 109. **152.** 153.
Mettenberg (O. A. Biberach), 122. **147.**
Meuren (O. A. Böblingen), 92.
Mistlau (O. A. Gerabronn), 33. **202.**
Mittelroth (O. A. Gaildorf), 20. 56. 135. **169.**

Digitized by Google

Molpertshaus (O. A. Waldsee), siehe auch Rottweil Lor. Kap., 15. 196.
Monakam (O. A. Calw), 15. 20. 22. 23. 30. 56. 57. 59. 61. 63. 64. 70. 72. 93. **160.**
Mühlhausen a. N. (O. A. Cannstatt), 20. **161.**
Mulfingen (O. A. Künzelsau), 13. 20. **188.**
München Nat. Mus., 17. 31. 69. 79. 88. 100 2. 108. 111. 114. 122. 134. **229.**
München Pinakothek, 153.
Münnerstadt, 7.
Murrhardt (O. A. Backnang), 88. 106. 108. **142.**

Neckargartach (O. A. Heilbronn), 37. 59. **185.**
Neudenau, Gangolfskap. bei, 238.
Neufra (O. A. Riedlingen), 100.
Neufra (Hohenzollern, O. A. Gammertingen), **239.**
Neuhausen o. Eck (O. A. Tuttlingen), 3. 219.
Niedermünster, 19 2.
Niederstetten (O. A. Gerabronn), 22. 23. 26. 104. **171.**
Norddeutschland 3. 29.
Nördlingen, 3. 14. 19. 23. 72. 85. 95. 133. 135. 150. **230.**
Nürnberg, 134. 174.
Nürnberg Germ. Mus., 23. 27. 52. 90. 100. 104. 124. 131. 164. **231 ff.**
Nürnberg Burg, 122. 134.
Nürnberg Kreuzkirche, 134.
Nusplingen (O. A. Spaichingen), **242.**
Nußdorf (Baden), 20. 99. 122. **219.**

Schloß **O**bermühringen (O. A. Horb), **187.**
Oberndorf (O. A. Herrenberg), 13. 39. 103. **186.**
Oberschwaben, 2. 21. 27. 95. 105. 109. 220.
Oberstadion (O. A. Ehingen), 11. 18. 19. 20. 22. 24. 29. 31. 41. 48. 52. 53. 95. 99. 109. 119. 120. **166 f.**
Ochsenhausen (O. A. Biberach), 109. 123.
Oedheim (O. A. Neckarsulm), **192.**
Öhringen, 18 3. 66. 134. **194.**
Oestreich, 22.
Ohmenhausen b. Reutlingen, 31. 86. **203.**
Oppenweiler (O. A. Backnang), 9. 14. 84. 87. 132. 133. **142.**

Pfullendorf (Baden), **219.**

Ravensburg, 23. 125. 126. 127. **245.**
Regensburg, 22.
Reichenau, 106.
Reutlingen, 8. 106. 107. 127 3. 203. 208.
Rieden (O. A. Hall), 12. 14. 22. 51. 52. 53. 104. 129. 130. **180. 203.**
Riedlingen (O. A.), 109.
Rißtissen (O. A. Ehingen), 17. 30. 54. 70. 73. 79. 109. 165. **167.**
Roggenzell (O. A. Wangen), **249.**
Rohrdorf (O. A. Wangen), **217.**
Roßwag (O. A. Vaihingen), **203.**
Roth (Baden), 3. 31. 79. 99. 121. **219.**
Rothenburg o. d. T., 14. 22. 25. 30. 32. 34. 36. 37. 45. 48. 49. 53. 56. 69. 71. 80. 83. 84. 95. 96. 97. 98. 101. 102. 103. 110. 133. 135. 137. 150. **233 f.**
Rottweil Heiligkreuzkirche, 13. **195 f.**
Rottweil Kapellenkirche, 106. 107.
Rottweil Lor. Kap., 16. 61. 88. 89. 92. 95. 97. 99. 100. 108. 110. 112. 114. 115. 116. 117. 122. 123. 141. **196.**
Rübgarten (O. A. Tübingen), 30. 80. **208.**

Sauldorf, 219.
Saulgau, Stadt 107. O. A. 109.
Schainbach (O. A. Gerabronn), 172.
Scharenstetten (O. A. Blaubeuren), 14. 19. 40. 48. 51. 53. 71. 83. 89. 95. 97. 114. 116. **182 f.**
Scheer (O. A. Saulgau), 16. **197.**
Schleswig, 136. Schleswig-Holstein, 16.
Schnaith (O. A. Schorndorf), 12. 22. 57. 63. **198. 203.**
Schönebürg (O. A. Laupheim), **188.**
Schrozburg (Pfarrei Schienen, Amt Konstanz), 90. 99.
Schwaben, 3. 4. 5. 8. 16. 17. 19. 23. 29. 35. 47. 48. 51. 90. 94. 95. 98. 101. 104. 106. 107. 108. 125. 126. 131. 137. 139. 162.
Schwaigern (O. A. Brackenheim), 4. 12. 16. 17. 20. 22. 36. 43. 41. 44. 48. 50. 56. 57. 58. 61. 64. 66. 85. 99. 104. **157 f.**
Schweiz, 3. 5. 19 3. 22. 125. 126. 139.
Schwendi (O. A. Laupheim), 69. 109. **188.**
Seewis (Graubünden), 80. **248.**
Seutenhart (Baden), 122.
Söflingen (O. A. Ulm), 119.
Solothurn 10.
Sommersbach (O. A. Wangen), **216.**
Sonthofen, 48. (fälschlich statt Berghofen), 205.
Spalchbühl (O. A. Crailsheim), **163.**
Speyer, 128.
Sterzing, 23. 29. 48. 78. 85. 86. 88. 89. 90. 95. 97. 110. 114. 115. 116.
Stetten a. k. Markt (Baden), **220.**
Stetten bei Meersburg (Baden), **220.**
Stetten im Remsthal (O. A. Cannstatt), 30. 103. **204.**
Stiliau (O. A. Ellwangen), **249.**
Stockach (Baden), 3.
Stöckenburg-Vellberg (O. A. Hall), 132. 134. **181.**
Stockheim (O. A. Brackenheim), 21. 48. **160.**

Digitized by Google

Straßburg, 35. 166.
Stuben (O. A. Saulgau), 31. 37. 41. **197.**
Stuttgart, 74. 143.
Stuttgart A. S., 12. 17. 20. 21. 22. 23. 29. 30. 31. 33. 34. 36. 38. 44. 49. 52. 53. 77. 88. 92. 100². 103. 108. 109. 115. 119. 121. 122. 129. 133. 159. **192 ff.**
Stuttgart Bibl., 38.
Stuttgart Gem. Gal., 23. 48. 69. 80. 162. 169. **206 f.**
Stuttgart Kalvarienberg, 128. 184.
Süßen (O. A. Geislingen), 109.

Tauberbischofsheim (Baden), 31. 122.
Taubergrund, 132.
Thalheim (O. A. Rottenburg), 11. 22. 57. 87. 90. 92. 93. 99. 122. 144. **204.** 206.
Tiefenbronn, Hochaltar, 14. 15. 23. 24. 30. 32. 33. 37. 38. 41. 44. 48. 51. 53. 69. 71. 73. 80. 85. 91. 93. 98. 103. 110. 135. **220 f.**
Tiefenbronn, Magdalenenaltar, 19. 20. 22. 26. 29. 34. 51. 52. 64. 73. 80. 82. **222.**
Tiefenbronn, Nebenaltäre, 31. 58. 83. **223.**
Tinzen (Schweiz), 80. **247.**
Tirol, 3. 5.
Tullau (O. A. Hall), 23. 31. 103. **182. 205.** 241.

Ueberlingen (am Bodensee), 92. 122. 126.
Ueberlingen, Dorf, 108. 109.
Ulm, 2. 3. 4. 21. 32. 40. 55. 94. 95. 98. 104. 105. 106. 109. 110. 111. 114. 116. 119. 120. 121. 123. 134. 152. 153. 156. 171. 184. 218.
Ulm, Münster, 13. 19. 20. 23. 26. 30. 37. 38. 41. 50. 54. 59. 67. 68. 72. 80. 84. 99. 107. 112. 122. **208 f.**
Ulm Rathaus, 113. 117.
Ulm Gew. Mus., 14. 17. 31. 36. 61. 113. **212 f.**
Ungarn 113.
Unterfranken 132.
Untergröningen (O. A. Gaildorf), 69. 206.
Unterlimpurg (O. A. Hall), 7. 12. 14. 18. 32. 36. 51. 89. 96. 129. 130. 131. **179.**
Unterriexingen (O. A. Vaihingen), 107.
Unterschwaben 128.
Urach, 127. 145.
Urlau (O. A. Leutkirch), **189.**
Kl. Urspring (O. A. Blaubeuren), 92. 112. 193.
Uttenweiler (O. A. Riedlingen), 111.

Veringenstadt (Hohenzollern, O. A. Gammertingen), 121.

Waldburg (O. A. Ravensburg), 19. **195.**
Wangen a. Rh., 99.
Wäscherhofkapelle (O. A. Welzheim), **217.**
Wasseralfingen (O. A. Aalen), 10. 17. 48. 67. **141.** 176.
Weilerstadt (O. A. Leonberg), 13. **189.**
Kl. Weingarten (O. A. Ravensburg), 27. 78. 125.
Westgartshausen (O. A. Crailsheim), 9. 10. 11. 22. 131. **163.** 231.
Kl. Wettenhausen, 67. 68. 87. 164. 109. 117. 122. 153.
Wimpfen, 15. 17. 20. 31. 34. 36. 58. 59. 86. 99. 106. 128. 129. 185. 216. **236.**
Windsheim 131. 192.
Winnenthal (O. A. Waiblingen), 9. 22. 32. 36. 37. 38. 42. 43. 46. 48. 49. 57. 66. 93. 135. **212.**
Wippingen (O. A. Blaubeuren), 9. 25. 26. 30. 32. 36. 37. 40. 70. 99. 109. 121. **156.** 184.
Wolfahrtsweiler (O. A. Saulgau), 107.
Worms, 21.
Wörnersberg (O. A. Freudenstadt), **168. 206.**
Württemberg, 3. 4. 35. 40. 140. **141 f.**
Würzburg, 19². 21. 99. 134. 159. 243.

Zell bei Oberstaufen, 20. 22. 29. 34. 48. 51. 53. 73. 80. 125. 135. **234.**
Ziegelbach (O. A. Waldsee), 21.
Zürich, 30. 80. 247.
Zurzach, 19².
Zußdorf (O. A. Ravensburg), **195.**
Zwiefaltendorf (O. A. Riedlingen), 109. 120.

Digitized by Google

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

Acker, Jakob, 54. 70. 79. 165. **167.**
Adolf, Meister, 76.
Altdorfer, Albrecht. 2.
Apt, Ulrich, 76.
Asfahl, Marcus, 151.

Baldauf, Johannes, 77. 227.
Baldung, Hans, gen Grien, 104. 105.
Brüggemann, 136.
Burgkmair, Hans, 2. 10. 66. 104.

Christoph von Urach, 66. 127. 145.
Cranach'scher Einfluß, 131. 232.

Dauer, Adolf, 76. 124.
Dauer, Hans, 124.
Dayg (tayg), Sebastian, 31. 78. 79. 133. 135. **193. 227.**
Dürer, Albrecht, 2. 55. 66. 101. 104. 131. 135. 138. 153. 172. 174. 199. 239.

E. S. Meister, 58.
Erhart, Michael, 28.

Gregor, Meister, 77.
Grünewald, Matthias, 65. 159.

Hans von Heilbronn, 128. 129. **184.**
Hartmann, Meister, 94. 110. 111.
Heinrich von Speyer, 128.
Herbst, Hans, 75. 76.
Hering, Loy, 124.
Herlin, Friedrich, 23. 25. 30. 64. 69. 79. 80. 130. 135. 150. **193. 230. 234.**
Holbein, Hans d. Aelt. 7. 18[2]. 22. 27. 66. 78. 124. 125.
Holbein, Hans d. Jüng., 2. 10. 32.

Isenmann, Kaspar, 62. 75.

Jörg, Meister, 76.

Kandelmäuller, 80. **247.**
Kender, 80. **248.**
Kleinmeister, 2.

Lainberger, Simon, 69[1]. 135.
Leinberger, Hans, 100[2].
Lochner, Stephan, 3. 155.
Lorenz von Mainz, 128.

Meßkirch, Meister von, 2.
Miller, Matheis, 30. 80. **247.**
Moser, Lucas, 3. 73. 80. **229.**
Mülholtzer, Jacob, 131. **192.**
Multscher, Hans, 29. 53. 65. 71. 73. 78. 79. 80. 98. 113. 114. 116. 117. 118. 119. 155.

Pacher, Michael, 7. 64. 118.
Peter, Meister, 77.
Peter von Breisach, 106.
P. W. Meister, 55.

Ratgeb, Jörg, **159.**
Rehmann, Albrecht, 69.
Riemenschneider, Tilmann, 2. 34. 57. 101. 137. **190.** 215. 237.
Rogier van der Weyden, 130.
Ruß, Jakob, 23. 30. 75. 176. **245.**

Schäufelein, Hans, 135. 227.
Schaffner, Martin, 2. 63. 67. 68. 104. 109. **141.** 153. 176. **209.**
Schick, Jakob, 31. 79. 135. **229.**
Schmid, Hans, 77. **226.**
Schongauer, Martin, 3. 55. 62. **211.**
Schüchlin, Hans, 30. 41. 69. 80. 110. **221.**
Seld, Jörg, 76. 77.
Stoß, Veit, 19. 101. 137. 215.
Strauß, Peter (al. Trünklein), 133. 134. 135. **227.**
Strigel, Bernhard, **150.**
Strigel, Ivo (Yvo), 22. 30. 31. 48. 63[1]. 65.

Digitized by Google

70. 73. 74. 78. 79. 121. 125. 126. **243**. **244**. **246**. **247**.
Strigel, Johannes. 80. 125. **234**.
Strüb, Hans, 31. 79. 121. **219**
Syrer, Hans, 30. 31. 80. **208**
Syrlin, Jörg d. Aelt., 35. 110. 112. Anm. 119. 123. 127. 215
Syrlin, Jörg d. Jüng., 119. 120. 122

Trünklein, siehe Strauß.

Witz, Konrad, 3. 34. 65. 113.
Wohlgemut, Michael, 69. 101. 134.

Zeitblom, Bartholomäus, 30. 61. 69. 70. 80. 109. 121. **150**. 153. 160. **169**. 170. **188**. **198**. **206**.

Digitized by Google

BERICHTIGUNGEN.

S. 11 Zeile 16 v. u.	Dornstadt	nicht	Darmstadt
S. 12. 25 usw.	Lichtenstern	»	Liechtenstern
S. 15 Zeile 1 v. u.	Molpertshaus	»	Molpertshausen
S. 30 Zeile 19 v. u.	Untergröningen	»	Markgröningen
	O. A. Gaildorf		O. A. Ludwigsburg
S. 31. 36 usw.	Hagnau	»	Hagenau
S. 69 Zeile 5 v. u.	Untergröningen	»	Untergöppingen
S. 69 Zeile 4 v. u.	Jagstkreis S. 208	»	S. 82
S. 78 Basel. Inschrift vgl. S. 244, genaue Version.			
S. 79 Zeile 7 v. o.	herlein	nicht	herlin
S. 79 Zeile 18 v. o.	nordlingen	»	Nordlingen
S. 79 Zeile 5 v. u.	m°ccccl.xxxiii	»	MCCCCCL.XXXIII
S. 80 Zeile 2 v. u.	Maller	»	maller
S. 98 Zeile 1 v. o.	Landsberg	»	Landshut
S. 148 Zeile 10 v. u.	reget	»	regnet
S. 180 Zeile 14 v. o.	II, S. 63	»	S. 147.

ERGÄNZUNGEN.

S. 148 Z. 18 v. u. nach vocati sunt: Apok. 19.

Inschriften auf dem Blaubeurer H. A.

S. 147 zu 1 Ne timeas Zacharia quoniam exaudita est deprecatio tua Luce p° [Luc. I, 13].

S. 148 » 3 Nequaquam sed vocabitur Johannes.

S. 148 » 4 Quid putas puer iste erit?

» 6 Poenitentiam agite appropinquavit enim regnum Coelorum.

» 9 Ecce agnus dei. Johannis primo [Joh. I, 29. 36.]

» 10 Ego a te debeo baptizari, et tu venis ad me.

» 11 Non licet tibi habere eam.

Inschrift unter dem Lamm der Predella: Dignus est agnus qui occisus est accipere [librum] et solvere septem signacula eius. Apok. 5. [Ungenau nach Apok. V, 12. 9.]

Digitized by Google

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
STRASSBURG I. ELS.

W. M. HUNT

KURZE GESPRÄCHE ÜBER KUNST

AUTORISIERTE ÜBERSETZUNG

von

A. D. J. SCHUBART

Zweite verbesserte Auflage mit 13 Abbildungen

Preis brosch. ℳ 2.50

«Seitdem wir eine kurzgefaßte Sammlung von Hunts Gesprächen besitzen, müssen wir sagen, daß sie zum Allerbesten gehören, was unser Jahrhundert auf diesem Gebiet hervorgebracht hat.»
Allgemeine Zeitung.

«Die Gespräche sind interessant für jeden, der in der Kunst lebt.»
Kunst für Alle.

KÜNSTLER-LEBEN

VON

WILLIAM MORRIS HUNT

AUTORISIERTE ÜBERSETZUNG

von

A. D. J. MERKEL-SCHUBART

Preis brosch. ℳ 2.50

«‚Künstlerleben' ist gewissermaßen eine neue Folge von W. M. Hunts Gespräche über Kunst. Es zeigt uns das Leben und Wirken des wohl bedeutendsten amerikanischen Künstlers des vorigen Jahrhunderts; sein Ringen und sein Streben, dem wie so oft im menschlichen Leben, der Erfolg nicht entspricht.

Heute, wo der Name W. M. Hunt im Herzen jedes kunstliebenden Amerikaners lebt, ist sein Ruhm auch über den Ozean herüber nach der alten Welt gedrungen, der alten Welt, in der er einst die schönste Anregung für sein künstlerisches Schaffen fand.»

Digitized by Google

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

LICHT UND WASSER

EINE STUDIE
ÜBER SPIEGELUNGEN UND FARBEN IN
FLÜSSEN, LANDSEEN UND DEM MEERE

von

SIR MONTAGU POLLOCK
Baronet

Autorisierte und durch Erläuterungen des Verfassers erweiterte Übersetzung

Mit zahlreichen Abbildungen

Preis brosch. ℳ 6.—

Das Werk, das in England große Anerkennung und weite Verbreitung gefunden hat, wird hier dem deutschen Publikum in mustergültiger Uebersetzung dargeboten.

Aus der Vorrede:

Bei der Herausgabe des folgenden Versuchs lehnt der Verfasser von vornherein jeden Anspruch darauf ab, jemanden malen lehren zu wollen — Sein Ziel war allein, seinen Lesern die Bekanntschaft mit der wissenschaftlichen Seite der Zurückwerfung des Lichts und der Farben, wie man sie im Wasser sieht, zu vermitteln und er glaubt, daß ein Künstler, der ihr von diesem Gesichtspunkte aus nahekommt, das Studium der in diesem Buch erörterten Fragen interessant und seinem Zwecke dienlich finden wird.

Viele Leser werden sich erinnern, daß Ruskin drei Kapitel seines ersten Bandes von «Modern Painters» dem wahren Wesen des Wassers gewidmet und daß er sie reich mit Illustrationen berühmter Künstler älterer und neuerer Zeit geschmückt hat. — Des Verfassers eigne eingehende Beschäftigung mit dem Gegenstande, der sich allerdings auf etwas abweichender Linie bewegte, hat nur dazu beigetragen, seine Bewunderung für die wundervolle Einsicht und die Schärfe der Beobachtung dieses großen Aesthetikers zu erhöhen.

«Das Buch gibt in der glücklichsten Weise dem Künstler die Lösung manchen Rätsels in der Natur und führt den Studierenden zu der gerade in der jetzigen Zeit notwendigen Vertiefung.»

Aus dem Schreiben eines Düsseldorfer Professors
an den Verfasser.

Digitized by Google

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

HERMANN POPP

MALER-AESTHETIK

(I. Aesthetik als Kunsttheorie o II. Die Psychologischen Bedingungen des künstlerischen Schaffens o III. Die psychologischen Bedingungen des ästhetischen Gefallens.)

Preis brosch. ℳ 8.—

«Es war ein glücklicher Gedanke von Dr. Hermann Popp, der Aesthetik auf diesem neuen Wege eine neue Grundlage zu schaffen . . . reich genug ist die Ernte ausgefallen. Eine Fülle neuer Gedanken und Gesichtspunkte wurde zutage gefördert . . . diese Malerästhetik hebt sich hoch über alle kompilatorischen Werke ähnlicher Art.» *Freistatt.*

«Das wertvollste und lehrreichste Material liefern die Auslassungen über das rein Technische. Hier können nicht nur die Kunstgenießenden, sondern auch die Theoretiker der Kunst noch manches lernen. Das Technische wird immer die Voraussetzung bleiben, von der eine gesunde Aesthetik ausgeht, wenn ihr natürlich die Technik selbst nur als Ausdruck etwas sein kann.» *Tägliche Rundschau.*

«Herr Dr. Hermann Popp hat sich völlig auf den Standpunkt der Künstlerschaft gestellt. Sein Werk, in dem er eine Fülle von gewichtigem Material zusammenzutragen und zu ordnen verstanden hat, wird eine reiche Quelle der Anregung für Künstler und Kunstforscher sein. Wir können dasselbe zur Anschaffung auf das beste empfehlen und wünschen ihm die weiteste Verbreitung.» *Die Werkstatt der Kunst.*

«Auf jeder Seite des Buches offenbart sich die tüchtige Kenntnis des Verfassers hinsichtlich des von ihm behandelten Gebietes. Das Werk kann Künstlern und Kunstfreunden in gleicher Weise empfohlen werden.»

Internationale Revue.

«. . . Dieses Buch sollte jeder Künstler lesen.»

Nordd. Allgem. Zeitung.

«. . . es gehört in die Bibliothek eines jeden Kunstfreundes.»

Vossische Zeitung.

«Verfasser hat als Erster . . . der künstlerischen Bewegung unserer Zeit einen thesaurus verborum geschaffen, dessen Wert weniger die literarische Kritik als der praktische Gebrauch erweisen wird.»

Wartburgstimmen.

«. . . Diese kurze Inhaltsangabe läßt erkennen, welche reiche Fülle von Anregungen für jeden künstlerisch Interessierten das Buch enthält. Sich hineinzuvertiefen ist ein Genuß.» *Literarisches Centralblatt.*

«. . . Das Werk führt doch wirklich zu den Künstlern und zur Kunst in einer neuen Weise, die aller Kunstfreunde aufrichtigsten Dank verdient.»

Kunst für Alle.

Digitized by Google

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

ZEHNUHR-VORLESUNG

(TEN O' CLOCK)

von

JAMES Mc NEILL WHISTLER

Aus dem Englischen übersetzt von Th. Knorr

Preis steif brosch. ℳ 1.—

Ein Vortrag über Aesthetik, der zum Interessantesten gehört, was wir aus der Feder eines Malers über Kunst besitzen.

JOHN RUSKIN

SEIN LEBEN UND LEBENSWERK

von

SAM. SÄNGER

eleg. gebd. ℳ 4.—

SIR JOSHUA REYNOLDS

EIN BEITRAG ZUR
GESCHICHTE DER AESTHETIK DES 18. JAHRHUNDERTS
IN ENGLAND

von

PAUL ORTLEPP

Preis brosch. ℳ 2.80

Digitized by Google

JOHN RUSKIN

Was wir lieben und pflegen müssen. gebd. ℳ 2. —
Wie wir arbeiten und wirtschaften müssen. gebd. ℳ 3. —
Aphorismen zur Lebensweisheit. gebd. ℳ 2. 50
Wege zur Kunst I. gebd. ℳ 2. 50
Wege zur Kunst II. Gotik und Renaissance. gebd. ℳ 2. —
Wege zur Kunst III. Vorlesungen über Kunst. gebd. ℳ 2. —
Wege zur Kunst IV. Aratra Pentelici. Mit 3 Tafeln. gebd. ℳ 2. 50
Die Steine von Venedig. gebd. ℳ 2. —
Der Dogenpalast. Mit 16 Lichtdrucktafeln u. 3 Zinkographien. gebd. ℳ 4. —
Sechs Morgen in Florenz. gebd. ℳ 4. —
Die Königin der Luft. gebd. ℳ 3. —
Das Adlernest. gebd. ℳ 2. 50
Grundlagen des Zeichnens. Drei Briefe an Anfänger. Mit 10 Abb. gebd. ℳ 3. —

«Es ist eine Auswahl, die die besten Proben in einer geschickten Zusammenstellung bringt.»

Aus: «*John Ruskin*» von Paus Clemen.

PRAETERITA

SELBSTBIOGRAPHIE JOHN RUSKINS

Uebersetzt

von

TH. KNORR

2 Bde. eleg. gebd. à ℳ 4.—

«Ein ungemein fesselndes Buch mit Weglassung des Weitschweifigen des Originals.»

Digitized by Google

BRIEFE VON JULIUS LANGE

Herausgegeben von Peter Köbke.

Einzig berechtigte Uebersetzung von Ida Anders.

Preis brosch. ℳ 5.—, gebd. ℳ 6.—

«Diese Briefe bergen einen Schatz von Lebenserfahrung und gesundem Denken über menschliche Verhältnisse. Für jeden Kunstfreund und Gebildeten eine anregende, fördernde Lektüre.» *Kunst für Alle.*

DIE MENSCHLICHE FIGUR

IN DER GESCHICHTE DER KUNST

VON DER ZWEITEN BLÜTEZEIT DER GRIECHISCHEN KUNST BIS ZUM XIX. JAHRHUNDERT

von

JULIUS LANGE

Herausgegeben von Peter Köbke, aus dem Dänischen übersetzt von Mathilde Mann. Mit 173 Abb. auf XLVIII Tafeln.

Preis brosch. ℳ 30.—

DARSTELLUNG DES MENSCHEN

IN DER ÄLTEREN GRIECHISCHEN KUNST

von

JULIUS LANGE

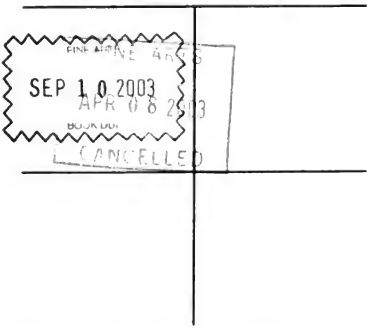
Aus dem Dänischen übersetzt von Mathilde Mann. Unter Mitwirkung von C. Jörgensen herausgegeben und mit einem Vorworte begleitet von A. Furtwängler. Mit 72 Abbildungen im Texte.

Preis brosch. ℳ 20.—

«Dem Andenken des frühzeitig durch den Tod rastloser Arbeit entrissenen dänischen Forschers wird dies Buch auch in Deutschland ein Ruhmestitel sein.» *Deutsche Literaturzeitung.*

Digitized by Google

This book is the property of the
Fine Arts Library
of **Harvard College Library**
Cambridge, MA 02138 617-495-3374

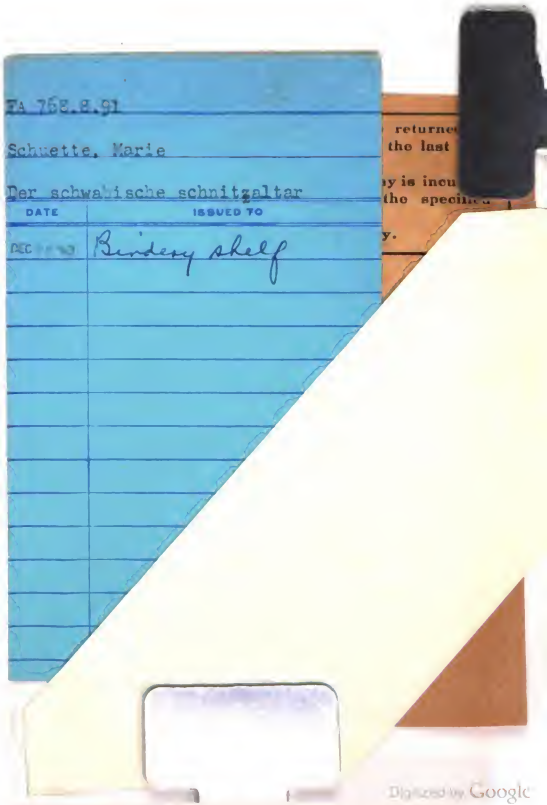


Please observe all due dates carefully. This book is subject to recall at any time.

The borrower will be charged for overdue, wet or otherwise damaged material.
Handle with care.

Digitized by Google

FA768.8.91
Der schwabische Schnitzaltar,
Fine Arts Library
BAV5891
3 2044 034 562 330



Digitized by Google

Digitized by Google